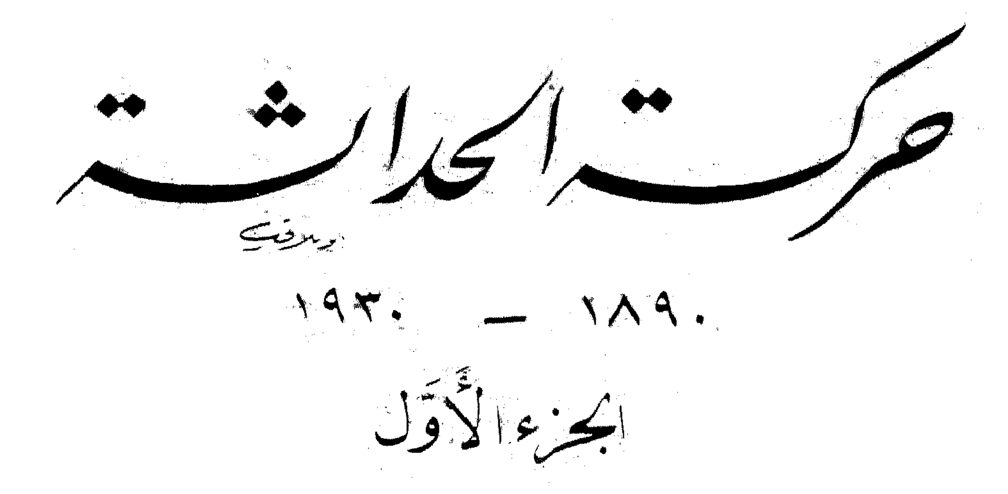
مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين



حركة الحداثة

١٨٩٠ – ١٩٣٠

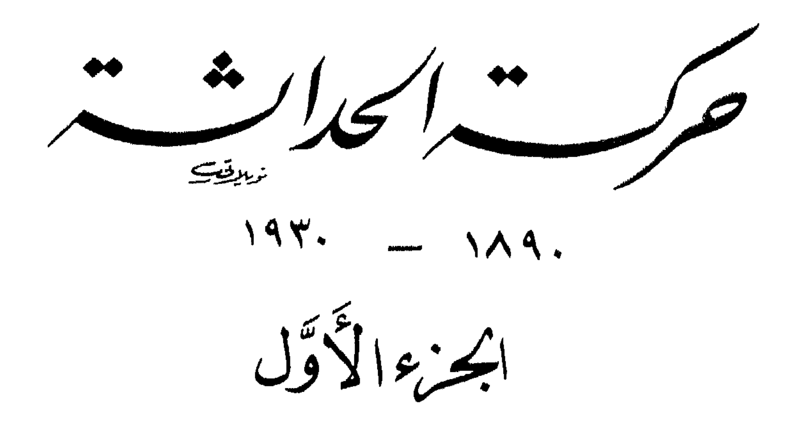
الجزء الأول

ترجمة
عيسى سمعان

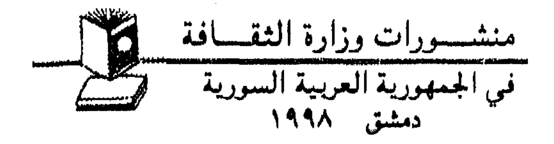
دراسات فكرية (٤٠)

الإشراف الفني زهير الحمو

مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين



ترجمة
عيسى سمعان


منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٨

العنوان الاصلي للكتاب

MODERNISM (1890 - 1930)

Edited by :

Malcolm Bradbury

and

James Macforlane

Penguin Books

الطبعة الثانية : ١٩٨١

حركة الحداثة : ١٨٩٠ ـ ١٩٣٠ = Modernism / مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين؛ ترجمة عيسى سمعان .ـ دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٨ .ـ ٢ج؛ ٢٤سم .ـ (دراسات فكرية ؛ ٤٠) .

١ ـ ٨٠١ ب ر ا ح ٢ ـ العنوان ٣ ـ العنوان الموازي ٤ ـ برادبري
٥ ـ مكفارلين ٦ ـ سمعان ٧ ـ السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع ـ ١١٣٠ / ٧ / ١٩٩٨

دراسات فكرية

« ٤٠ »

حركة الحداثة

١٨٩٠ – ١٩٣٠

ولد جيمس مكفارلين في سنة ١٩٢٠ ، وفيما بين ١٩٤٧ و ١٩٦٣ درّس في جامعتي ديرهام ونيوكاسل – على – التاين . ومنذ عام ١٩٦٤ اشتغل أستاذا للأدب الأوروبي في جامعة ايست انغليا في نورويتش ، وأيضاً كعميد لمعهد الدراسات الأوروبيـة وقام بأعمال نائب الرئيس في الجامعة . هذا ، وتنحصر اهتماماته الخاصة في حقل الأدب الأوروبي (ولا سيما الاسكندنافي) المقارن وفي نظرية الترجمة . وقد أصدر عدة كتب عن ابسن وكذلك عن الأدب الاسكندنافي ويشغل منصب المحرر العام لـ (أوكسفورد ابسن) ، ومحرراً لجريدة (اسكندنافيكا) . في عـام ١٩٧٥ منح وسام (كوماندر كراس) – سانت أولاف تقديرا لخدماته التي قدمها للثقافة النرويجية .

ولد مالكولم برادبري في سنة ١٩٣٢ ودَرَس ودرّس في جامعات عدة في انكلترا والولايات المتحدة . ومنذ عام ١٩٧٠ اشـتغل أستاذا للدراسات الأمريكية في جامعـة إيست انغليا . وقد عرف كناقد أدبي نشيط ، ولا سيما أنه كان مساهماً مواظباً في عديد المجلات . آخـر رواياته عنوانها (رجل التاريخ) وقد نال عليها جائزة الجمعية الملكية للادب لعام ١٩٧٥ . ظهر له في عام ١٩٧٦ مجموعة من القصص القصيرة والساخرة ، بعنوان (من تظن نفسك ؟) . وكان قد صدر له روايتان في طبعة بنغوان (أكل الناس عمل خاطىء) و (الخطو نحو الغرب) شارك في تحرير (دليل بنغوان للادب الأمريكي) وحرر أيضا (بودينهيد ويلسون) لمارك توين لصالح مكتبة بنغوان الانكليزية .

عن المساهمين في هذا الكتاب

مالكولم برادبري : أستاذ الدراسات الأمريكية في جامعة ايست انغليا . من اصداراته : « السياق الاجتماعي للأدب الانكليزي الحديث » (١٩٧١) و « امكانيات : مقالات في وضع الرواية » (١٩٧٣) . وقد أصدر ثلاث روايات من تأليفه الخاص .

جيمس مكفارلين : أستاذ الأدب الأوربي في جامعة ايست انغليا . اشتغل محرراً عاما لـ : أوكسفورد ابسن (٨ مجلدات ، ١٩٦٠ وما يليها) ومحرراً لـ : (اسكندنافيكا : الصحيفة الدولية للدراسات الاسكندنافية). من مؤلفاته (إبسن وحالة الأدب النرويجي) (١٩٦٠) وأعمال أخرى في ميدان النقد الأدبي .

الان بولوك : عميد كلية (كاترين كوليج) ، أوكسفورد . من اصداراته : « هتلر : دراسة في الطغيان » (١٩٥٢ ، طبعة منقحة في عام ١٩٦٤) ، « الموروث الليبرالي » (١٩٥٦) ، « حياة وأزمنة ايرنست بيفن » (١٩٦٠ وما يلي) . يشغل منصب محرر عام مشارك في (تاريخ أوكسفورد الأوروبا الحديثة) . حاز على لقب فارس في عام ١٩٧٢ ، ورتبة نبيل مدى الحياة في عام ١٩٧٦ .

ايريك كاهم : تراس منذ عام ١٩٧٣ (معهد اللغات ودراسات المناطق) في معهد البوليتيكنيك في بورتسماوث . متخصص في التاريخ الفرنسي السياسي والثقافي لما قبل ١٩١٤ . من اصداراته السابقة (بيغي والنزعة الوطنية الفرنسية) (١٩٧٢) (بالفرنسية) و (السياسة والمجتمع في فرنسا المعاصرة ١٧٨٩ ــ ١٩٧١) (١٩٧٢) .

فيلمان كراسناو : محاضر في الأدب الانكليزي والأمريكي في (معهد الدراسات الانكليزية والأمريكية) جامعة ايست انغليا .

مارتن ايسلن : عمل منذ عام ١٩٦٣ مديراً للدراما الاذاعية في محطة الاذاعة البريطانية (البي. بي. سي.) . من مؤلفاته (بريخت ـ خيارات الشر) (١٩٥٩) ، (مسرح العبث) (١٩٦٢) ، (تآريخ موجزة ـ مقالات في المسرح الحديث) (١٩٧٠) و (بنتر ـ دراسة لمسرحياته) (١٩٧٠) . حرر مقتطفات عن (عباقرة المسرح الالماني) (١٩٦٨) ومجلدا يضم مقالات نقدية عن (صاموئيل بيكيت) (١٩٦٥) .

دونالد فانغر : أستاذ الأدب السلافي والأدب المقارن في جامعة هارفارد. من مؤلفاته : (دوستويفسكي والواقعية الرومانتية) وعديد المقالات عن أدب القرن التاسع عشر والعشرين في روسيا ، وانكلترا ، وفرنسا . وهو الآن في طور إكماله كتاباً عن نيقولاي غوغول .

جون فليتشر : أستاذ الأدب المقارن في معهد الدراسات الأوربية ، جامعة ايست أنغليا ، ومتخصص في نظرية الأدب الروائي وجماليات الدراما ، والسينما ، والتلفزيون . لعل صيته قد ذاع اثر اصداره كتابا عن صاموئيل بيكيت . آخر أعماله (كلود سيمون والأدب الروائي راهنا) (١٩٧٥) .

ميلفيل ج. فريدمان : أستاذ الأدب المقارن واللغة الانكليزية في جامعة ويسكونسن ـ ميلووكي . عمل سابقا محررا لـ (دراسات الأدب المقارن) و (دراسات ويسكونسن في الأدب المقارن) . مؤلف أو محرر دستة من الكتب آخرها (ويليام ستايرون) (١٩٧٤) و (صاموئيل بيكيت راهنا) (طبعة ثانية ١٩٧٥) . كان في عام ١٩٧٢ زميلا زائرا من الدرجة الأولى في جامعة ايست أنغليا ، وفي عام ١٩٧٦ محاضرا رئيساً في منح فولبرايت الدراسية في جامعة أنتويرب .

مايكل هولنغتون : محاضر في الأدب المقارن في جامعة ايست أنغليا .

ايريك هومبيرغر : درس في جامعة كاليفورنيا (بيركلي) ، وشيكاغو وكيمبردج وهو يعمل الآن محاضرا في الأدب الأمريكي في جامعة ايست أنغليا . من أعماله (قائمة تأريخية بالاصدارات الدورية لسيلفيا بلاث) (١٩٧٠) ، (التفكير الكيمبريدجي) (تحرير ١٩٧٢) و (إزرا باوند : الارث النقدي) (تحرير ١٩٧٢) ، أما (فن الواقعي) دراسة في الشعر الامريكي والانكليزي منذ عام ١٩٣٩ فسيصدر في عام ١٩٧٦ .

غراهام هاو : عمل حتى تقاعده مؤخرا أستاذاً للغة الانكليزية في جامعة كيمبردج . من مؤلفاته العديدة (آخر الرومانتيكيين) (١٩٤٩) ، (الشمس المعتمة) (١٩٥٧) ، (الصورة والخبرة) (١٩٦٠) ، (مقال في النقد) (١٩٦٦) و (الاسلوب والأنماط الاسلوبية) (١٩٦٩) .

ج. م. هايد : عمل منذ عام ١٩٦٩ محاضرا للأدب المقارن في جامعة ايست أنغليا حيث تم تعيينه بعد أن أتمّ دراسته في جامعتي كيمبردج وايسكس . من أعماله ترجمة لكتاب ماياكوفسكي (كيف تنظم الأشعار ؟) (١٩٧٤) وعدة مقالات . سيصدر له كتاب عن نابوكوف في عام ١٩٧٦ .

فرانز كونا : يعمل معيدا في اللغة الالمانية في معهد الدراسات الاوربية في جامعة ايست انغليا . من أعماله : (ت. س. ايليوت : المسرحيات) (طبعة ثانية منقحة ١٩٧٢) و (كافكا) (١٩٧٤) .

يوجين لامبيرت : دكتور في الفلسفة ، أستاذ ورئيس قسم الدراسات الروسية ، جامعة كيل . مختص في التاريخ الفكري الروسي في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . من أعماله ، وجلّها في هذا الميدان من التخصص ، (ن. بيردياييف والعصور الوسطى الجديدة) (دراسات في التمرد) و (الأبناء في مواجهة الآباء) .

ديفيد لودج : استاذ الأدب الانكليزي الحديث في جامعة برمنغهام . من أعماله (لغة الرواية) (١٩٦٦) ، (الروائي عند مفترق الطرق) (١٩٧١) وعدة روايات آخرها (الأمكنة المتبدلة) (١٩٧٥) حرر لمكتبة بنغوان الانكليزية (مشاهد من الحيـاة الاكليركية) لجـورج ايليوت ، و (النقد الأدبي في القرن العشرين : مجموعة مختارة) (١٩٧٣) .

جودي راوسون : محاضرة درجة أولى باللغة الايطالية ورئيسـة القسم الايطالي في جامعة ووريك . تشمل أعمالها ترجمة لكتاب (تاريخ فلورانسة) لميكيافيللي ، وإصداراً لرواية اغناتزيو سيلون (فونتامارا) .

كلايف سكوت : محاضر في معهد الدراسات الأوربية في جامعة ايست انغليـا .

رينشارد شيبارد : محاضر في معهد الدراسات الأوربية في جامعة ايست انغليا ، من أعماله : (عن قلعة كافكا) (١٩٧٣) ، وكتاب عن (الدادائية) في طور التحضير .

روبرت شورت : محاضر درجة أولى في معهد الدراسات الأوربية في جامعة ايست انغليا ، وهو يدرّس التاريخ الأوربي الحديث . مؤلف مشارك (مع روجر كاردينال) لـ : (السوريالية : وحي دائم) (١٩٧٠) كما قام بكتابة عدد من المقالات عن مختلف جوانب السوريالية . يكمن مجال بحثـه الرئيس في سياسات الطليعـة والمفكـرين الفرنسيين بين الحـربين .

ج. ب. ستيرن : استاذ اللغة الالمانية ورئيس قسم في يونيفرسيتي كوليج ، لندن ، مؤلف : (ايرنست يونغر : كاتب من زماننا) (١٩٥٢)، (تأويلات معادة : سبع دراسات في الأدب الألماني في القرن التاسع عشر) (١٩٦٤) ، (توماس مان) (١٩٦٧) ، (الرعويات والوقائع : دراسات في الأدب الألماني في القرن التاسع عشر) (١٩٧١) ، و (في الواقعية) (١٩٧٢) ، و (هتلر : الفوهرر والشعب) (١٩٧٥) .

مقدمة

ليس هذا الكتاب ـ ولا يمكن أن يكون في طبيعة الأشياء على نحو مرضٍ ـ عرضا شاملا جامعا ، أو دراسة أنيقة الاكتمال . وأن يفترض أحدنا أن بامكانه أن يفتح الآفاق أمام التفحص الهادىء ـ كما الأثر التاريخي الذي اكتمل اكتشافه ، ومهدت طرقاته وازدانت بأناقة بالحشائش ، ووضعت عليها علامات الارشاد بكل يقينية ، والتسميات كذلك تم وضعها وتبويبها في جداول ـ ذاك الموقع الذي تمثله الحركة الحداثية لهو سوء فهم لطبيعة الظاهرة . على أنه مهما بدا في العشرين أو الثلاثين سنة الأخيرة أن الحركة الحداثية العظيمة في القرن العشرين في مجال الأدب قد آلت الى انتهاء ، وأصبحت من التاريخ ، وأننا قد ولجنا راهنا ظاهرة جمالية مختلفة ، وسطا تاريخيا جديدا ، فاننا نجد أنفسنا ، رغم ذلك ، محط تذكير دائم بأن الحركة الحداثية لا تزال في كثير من ملامحها أدبا ، وأنها لا تزال تقبض على تلك الجدة التي تبعث على الذعر والقلق ، ولا تزال مشوبة بالنزعة الى الخصام ، و من الصعب أن ينأى المرء عنها بتجرد ، ومن العسير أيضا أن يتحدث عنها . ولم يغب عن بالنا ونحن نخطط لهذا الكتاب أن الأدب هذا يبقى مربكا ، وأننا ـ ناس اليوم ـ لا نزال ، ومن نواحٍ هامة ، ننتمي اليه ، وأن المجادلات النقدية التي تدور حوله لم تخرج بعد من المرحلة التكوينية .

وعلى خلاف بعض المجلدات الأخرى في هذه السلسلة فإن نصوص الكتاب قد كتبها مساهمون عدة (ومن بينهم عدد من زملائنا الذين يدرسون في هذا المجال في جامعة ايست أنغليا) . ولصالح التماسك واتصال الاسلوب فقد قام المحررون بمراجعة وتنقيح النصوص هنا

وهناك بشكل كبير ٠ هذه الطريقة التعددية تتماشى بحد ذاتها وبشكل أنيق مع نسبية ومنظورية الحركة الحداثية ٠ وقد كان مانرمي اليه أن مختلف أساليب التقرب المتباينة جداً من الموضوع ، وجملة قضايا محورية في دراسته ، يجب أن تكون بادية للعيان ٠ ٠ وعليه فقد وجهنا أنفسنا ومساهمينا لحفر سلسلة من الخنادق ، والثقوب ، والمقاطع العرضانية عبر وداخل وفي ثنايا مجال يبقى فيه فرز الحدود وبشكله الصحيح مثارا للجدل ٠ وفي المآل فقد ركزنا على السنوات بين ١٨٩٠ و ١٩٣٠ (لأسباب عرضنا لها في متن الكتاب) ٠ وقد كانت سياحتنا ليس عبر الآداب الأوربية القارية فحسب بل كذلك في الآداب الانكليزية والأمريكية ، ذلك لأن من الملامح التعريفية للحركة الحداثية هو هدم الحدود الوطنية التقليدية في مسائل ذات هموم أدبية وثقافية ٠ ولذلك فقد نظرنا الى عملنا على انه ترتيب وتبويب للتقارير ــ دون أن يخلو ذلك من استفسارات راجعة ــ والتي كانت متباينة أساسا في مداها ومرماها معا ، بهدف لايفضي الا طريق اليه الى التوصل الى مسح شامل ، ولا الى جرد متوازن وشمولي حيث يتم فيه تفصيل القيود المستقلة على قياس فكرة اخراج ((كتاب دليل)) للأهمية النسبية للكتاب كل على حدة ، بل مقتطفات محفزة ذات أبحاث متميزة عن بعضها لكن تشترك في دورها التعزيزي ٠ وقد افضى هذا الى أن كتابا على قدر كبير من الأهمية (يستذكر المرء هنا ، على سبيل المثال ، برنارد شو ، وستيفان جورج ، وسيغفريد أندسيت) كان تمثيلهم في هذا الكتاب ، بالمعنى الكمي ، أقل من حجمهم بكثير ، رغم أن الهدف من سير الحياة المقتضبة وثبت المؤلفين في آخر الكتاب هو اجلاء ما كان لابد من اختزاله من موضوع على هذه الدرجة من التعقيد وفي كتاب من هذا الحجم ٠ وأخيرا ، فان مقطوعات هذا الكتاب تثير أسئلة حول طبيعة التحليل النقدي ذاته ، ومن ذلك النوع الذي يعتقد أن الحركة الحداثية ذاتها مطواعة له ٠ ذلك لأن الحركة الحديثة كانت ، ومن أوجه عدة ، حركة نقدية ذات دلالات وتأثيرات قوية بالنسبة لمشكلات النقد المعاصر ٠ أضف الى أن السجلات بحد ذاتها ، ورغم شموليتها ، ليست دوما على درجة كبيرة من الترتيب ، وقد وددنا

توفير المزيد منها عن طريق الخلفية : بتوجيه النظر الى الأفكار ، والأوساط ، والتجمعات ، والتوترات الاجتماعية التي خرجت من عباءتها الحركة الحداثية ، اضافة الى النصوص ذاتها . وعليه فان الشكل الأساسي لكتابنا يوفر في جزئه الأول دليلا شاملا يفضي الى هذه المسائل قبل النظر في الأعمال والتآليف ذاتها . واننا لنأمل أن تجلو القطوع الحادة الجغرافية ، والايدلوجية ، والوطنية ، والموضوعاتية ، التي أنجزها مساهمو كتابنا هذا بمباضعهم تلك الطبقات من الانجاز الحداثي التي سيجد معها عقل القارىء المتقصي الارتباطات الأساسية .

لقد اعترضنا مشكلات تقنية بخصوص تاريخ الاعمال . فاحيانا (كما في كتاب فرويد Die Traumdeutung) لم يكن التاريخ المثبت على الغلاف ، العام الذي صدر فيه الكتاب ، واحيانا اخرى (كما في كتاب سوريل Reflexions sur le Violence)فقد تم اصدار كتاب أولا في شكل سلسلة من المقالات ، أو (كما في مسرحية فيديكند Der Marquis von Keith) في شكل اصدار دوري قبل أن يظهر في شكل كتاب . وفي أحيان اخرى وفر تاريخ عرض مسرحية للمرة الأولى دليلا الى اهميتها التاريخية أفضل من سنة صدورها . وفي بعض الأوقات كانت التعقيدات بالجملة : فقد خضعت مسرحية بريخت في سياق عرضها عام ١٩٢٣ و ١٩٢٤ الى تعديلات طالت كلا من عنوانها ونصها قبل صدورها النهائي في عام ١٩٢٧ . وهلم جرا . كما لم يكن مما يخدم غرض المساهم في الكتاب ان يتم التمسك التعسفي بتاريخ شائع ومالوف . وعلى الرغم ، اذن ، من أننا سعينا الى أن نحذف من متن الكتاب ما قد يبدو للوهلة الأولى مجرد تبويب غير متقن ، فانه لا مناص من الاعتراف بأنه لم يكن متيسراً على الدوام التوصل الى الحقيقة الكلية من خلال تاريخ واحد بسيط أو حتى عبارة في شكل خلاصة .

ومع تزجية الشكر الى كل مساهمينا على جلدهم ومثابرتهم ، واستجابتهم الفورية والسخية لمبادراتنا التحريرية أثناء الفترة الطويلة نسبيا التي استغرقها اكتمال نمو الكتاب فاننا نود في الآن ذاته ان ننوه

بشكل خاص باسم أو اسمين : اينيد سيلف ، وجيني سكريفن ، وكارول لونغ على مساعدتهن الماهرة كامينات للسر ، ودايان ديبيل ، على تنكبها المسؤولية الباهظة في ترتيب البيانات وتحضير الببليوغرافيا ، روبن يونغ على مساهماته في التاريخ الزمني للحوادث وسير الحياة الموجزة ، دكتورة كارلا ليث على اعداد الفهرست ، والبروفيسور جون فليتشر الذي كانت مبادراته ليس كمساهم مباشر في الكتاب فحسب بل أيضاً كمساعد فاعل في اخراجه ، لا تقدر بثمن . كما نذكر لمساعدته الكبيرة مايكل ميسون من ال : بي. بي. سي . على اخراجه سلسلة من الأحاديث الاذاعية التي متحنا منها . كذلك يسرّ جيمس مكفارلين أن يعترف بفضل الجائزة السخية ، جائزة ليفرهولم للزمالة في الكلية الأوربية لعام ١٩٧٢ ـ ٣ والتي يسرت مادياً كتابة وتحرير هذا الكتاب .

جامعة إيست انغليا

نورويتش

شباط : ١٩٧٤

مالكولم س. برادبري

جيمس و. مكفارلين

الحركة الحداثية ، تسميتها وطبيعتها

مالكوم برادبري وجيمس مكفارلين

« بخلاف التواريخ ، ليست الأحقاب
حقائق واقعة. إنها مفهومات استعادية نكوّنها
عن حوادث غابرة ، وهي تفيد في تركيز
النقاش ، لكنها ، في كثير من الأحيان ، تقود
الفكر التاريخي الى الضلال » .

ج . م . تريفيليان

— ١ —

يميّز علم الزلازل الثقافية ، كما جرت العادة ، ـ وهو محاولة تسجيل الحركات والانزياحات في الحساسية التي تحدث بشكل منتظم في تاريخ الفن والأدب والفكر ـ ثلاث مراتب من القوة . ففي أحد طرفي المقياس تقع تلك الهزّات في الأسلوب التي تتناغم ـ إيقاعاً ـ في الغدو والرواح مع الأجيال المتغيّرة ، حيث يشكل العقد الوحدة الصحيحة لقياس المنحنيات التي تمتد من الصدمة الأولى مروراً بذروة النشاط لتصل الى الدمدمات المحتضرة للورثة التابعين المتفرعين عن الأصل . وينتمي الى المرتبة الثانية من القوة تلك الانزياحات الأكبر التي تصل تأثيراتها الى غور أعمق ، وتستغرق زمناً أطول ، مكوّنة تلك الحقب المتدة من الأساليب والحساسيات التي تقاس، بشكل ناجع، بالقرون. وهذا يفسح في المجال لفئة ثالثة تنتمي الى تلك الاختلالات الطاغية ، تلك الجيشانات الكاسحة في الثقافة ، وتلك الارتجاجات الأساسية في الروح البشرية الخلاّقة التي يبدو أنها تقوّض دعائم حتى أعتى معقداتنا

وافتراضاتنا ، تاركة مناطق شاسعة من الماضي وقد حاق بها التدمير (الآثار المدمرة النبيلة ، كما نقول في معرض طمأنتنا أنفسنا) ، وتشكك في مدنية أو حضارة كاملة ، وتستثير حملة مسعورة من إعادة البناء. اما وقد جلب لنا القرن العشرون فناً جديداً فهذا مما لا ينكر ، وإن هدف هذا المؤلف هو استكشاف بعض تجلياته الحاسمة . لكننا بدأنا أيضاً ، وعلى نحو متنام ، بالاعتقاد بأن هذا الفن الجديد يفد من ، أو هو ، جيشان من مرتبة الجائحة الثالثة .

وليس هذا الرأي بالمستغرب . فأحد ملامح العصر الذي نتحدث عنه هو أنه ، وعلى نحو لافت ، تاريخي السمة ، ميال الى الآراء الرؤيوية للتاريخ التي تتمحور حول الأزمات. والرأي هو من الألفة بحيث لا يحتاج إلا الى التمثيل الوجيز . ويسوق هربرت ريد ، على سبيل المثال ، في عام ١٩٣٣ المسألة بإيجاز على النحو التالي :

> كان هناك قبل اليوم ثورات في تاريخ الفن . وهناك ثورة مع كل جيل جديد . وبشكل دوري ، كل قرن أو نحوه ، يتوافر لدينا تغير أو سع أو أعمق في الحساسية نتعرفه على أنه حقبة ــ التريسينتو (القرن١٤ في الفن والنهضة الايطاليين) والكواتروسينتو (الخامس عشر) ، والباروك ، والروكوكو ، والرومانطيقي ، والانطباعي ، وهلم جرا . لكن أعتقد جازماً بأنه بإمكاننا أن نميز مسبقاً فارقاً في النوعية في الثورة المعاصرة : فهي ليست ثورة بمعنى الانقلاب، او حتى الانكفاء، بقدر ما هي انقطاع، تحول وانتقال ، وقد يقول قائل، تحللا. إن طابعها كارثي .

وإذ تأمل ريد في تأثير ، أولاً ،غوغان وفان غوخ، ومن ثمة ، بيكاسو فإنه قد زعم أننا « معنيون الآن ، ليس بتطور منطقي لفن الرسم في أوربا ، ولا حتى بتطور له أي موازٍ تاريخي ، لكن بانقطاع مفاجىء عن

كل التقاليد الموروثة . إن هدف خمسة قرون من الجهد الأوربي قد تم التخلي عنه على نحو مكشوف » (١) .

وقد بنى الراحل سي .أس . لويس محاضرته الافتتاحية في كمبريدج عام ١٩٥٤ De Descriptione Temporum على فكرة مماثلة. فبرأيه ، إن أعظم الانقسامات في مجمل الانسان الغربي ـ أعظم من ذاك الذي يفصل الأزمنة القديمة عن العصور المظلمة ، أو العصور المظلمة عن العصور الوسطى ـ هو ذاك الذي يفصل العصر الحاضر عن عصر جين أوستن ووالتر سكوت . ففي علم السياسة ، والدين ، والقيم الاجتماعية ، والفن والأدب ، يقع انهدام بين :

لا أعتقد أن أي عصر سابق أنتج عملاً كان في أوانه يتسم بجدة تهشيمية ومربكة كما كانت في عصرنا حال العمل الذي أنتجه التكعيبيون، والدادائيون ، والسورياليون، وبيكاسو . وإنني لعلى يقين بأن هذا يصح ... على الشعر . . .لست أفهم كيف يمكن لأحد أن يرتاب في أن الشعر الحديث ليس بدعة جديدة أكثر جدة من أي « شعر جديد » فحسب ، بل هو جديد بطريقة جديدة ، وتقريباً ببعد جديد . » (٢) .

وقد جرت مؤخراً محاولات لموضعة خط التقسيم العظيم حتى بشكل أدق : فالناقد الفرنسي رولان بارت يسوّي بينه وبين التعددية في الآراء العالمية المشتقة من تنشؤ فئات واتصالات جديدة ويضعه في منتصف القرن : « حوالي ١٨٥٠ ... لذلك فقد تفككت الكتابة الكلاسيكية ، وغدا مجمل الأدب من فلوبير الى يومنا هذا ، معضلات لغوية . » (٣)

وكمادة عامة في الاعتقاد ـ وقبل الوصول الى التفاصيل المغيظة وتحليل الطابع والأسباب ـ فإن فكرة خط التقسيم العظيم The Great Divide بين الماضي والحاضر ، والفن غابراً وحاضراً ، قد استجرت كثيراً من الموالاة . لكن من الحقائق الواقعة أيضاً انه بشأن

طبيعة الوضع الحديث ، ونتائج ذاك الوضع على شكل وطابع الفن ، فإن الاتفاق لا يرقى الى الإجماع . (« من الضروري أن نكون محدثين قطعاً »): إن عظة رامبو تستهوي مزاجنا على نحو خاص ، لكنها عرضة لتأويلات شتى . وإن التعددية الأسلوبية لفن القرن العشرين – وهي تعددية من عظم الشأن بحيث أن أندريه مالرو يتحدث في (أصوات الصمت) عن « المتحف المتخيل » في البدع الأسلوبية والذي يسم عصرنا – لتذكرنا بتأويلاتها المتعددة من قبل الكتّاب والفنانين أنفسهم ، وبالطبع من قبل النقاد والملتقين . وهناك وفرة في التقارير عن حالة الفن المحدث ، وغزارة في الشروحات التي تتناول طابعه وأسبابه . ومعظم هذه الآراء هو رؤيوي ، برغم أن أحدها يفيد أن فننا ليس طلاقاً كاملاً من الموروث والانسانية ، وأنه ليس هناك ما هو متفرد وجديد بشكل خاص ، إطلاقاً ، يكتنف فننا وحالنا . وفي الحالة الراهنة للرأي النقدي والفني ، والحالة هذه – وهي حالة سيالة بشكل فائق يسمها الاختلاف الحاد في الآراء – لربما كان أقصى ما يقدمه أي تقرير هو النسخة الشخصية أو على الأقل الجزئية لظاهرة كاسحة في تعقيدها ، انتقاء فردي من لا نهائية التفاصيل ، قد تمتزج بمرور الزمن مع الآراء الأخرى مشكلة ذاك الشيء القارّ والمتنخّل ، المفهوم النقدي .

لكن إذا كان يكتنف الظاهرة ذاك التنوع والتضارب في الآراء ، فإن هناك ، للأسف ، اتفاقاً متنامياً حول تسميتها . من الواضح أن عالم النقد قد استقر على صورة أخرى أو ارتصاف للكلمة « محدث » في تعريفٍ لفنونٍ أوانها ، أو إذا لم يطل ذلك كافتها ، فإذن جزءاً منها . وعليه ، هناك الحركة الحديثة ، والمأثور الحديث ، والعصر الحديث ، والقرن الحديث ، والمزاج الحديث ، والحركة الحداثية أو – كما تدل جميع الظواهر فإن الكلمة الألمانية المحدثة ، وبرغم مقايستها ، على ما يفترض ، بتسميات من مثل النهضة والأنوار – هي ببساطة «الحديث» دون زيادة tout Court ولا ينبع أسفنا حيال الاختيار من أنه يحدد مسبقاً طبيعة رأينا في الأدب الحديث فحسب ، وانما أيضاً من عدم

الملاءمة التي تسم تطبيق مصطلح على هذا القدر من الحركية، بل الحمى، الدلالية . على ظاهرة نرغب الآن ان نجذّرها في الزمان . والحداثة ، في الاستعمال العادي ، شيء يسير قدماً بمواكبة السنين ، مثل موجة مقدم السفينة ؛ فحديث السنة الفائتة ليس حديث السنة هذه . وإذا كان مما يخلق بحساسة العصر أن تؤثر مثل تلك المصطلحات ، وتلحف في الارتباط مع الزمن والتاريخ ، فإن المسائل وصلت الآن الى النقطة التي نرغب معها في ان نثبت ونرسّخ الحديث .. وعندما يتسع المجال لقبول بعد خارج ـ تاريخي وعندما ـ مقتفين ج.اس. فريزر او ناشري (الارث الحديث)(٤) ـ يزعم احدنا بأن الحديث هو كاتوسوس (وليس فرجيل) ، فيكون (وليس رونسار) دن (وليس سبنسر) ، كلاو (وليس تينيسون) ، وعندما يفعل أحدنا الشيء ذاته بإزاء زمانه (كونراد ، وليس غالزورذي) ، فإن الاختلال الدلالي للمصطلح يغدو واضحاً . إن الحداثة Modernity هي كلمة حاسمة بالنسبة لنا ، لكنها مربوطة بتصاريف لحالتنا عرضة للتغيير . وإن فكرة «الحديث أو المحدث» تعتريها انتفال دلالي أسرع بكثير من مصطلحات مماثلة تشابهها في الوظيفة ، مثل « رومانطيقي » او « نيو ـ كلاسيكي » . في الحق ، كما يقول ليونيل تريلينغ ، يمكنها ان تنفتل في المعنى حتى تصبح واجهتها في الاتجاه المعاكس(٥) . ونحن نستخدم المصطلح تاريخياً لتحديد موقع فترة اسلوبية متميزة آخذة في الانتهاء او قد آلت الى انتهاء (ومنه التداول الشائع للعدادات مثل الحداثة الأم او الأولى (بروتومودرنيزم) ، وما قبل الحداثة (باليومودرنزم) ، والحداثة المحدثة (نيومودرنيزم) ، وما بعد الحداثة (بوست مودرنيزم) . وكذلك نحن نستخدمه في معرض تلخيصنا لحالة الأشياء ذات التحديث الدائم وحالة العقل والنظرة البشرية التي تولدها ـ ذلك « النوع من الوعي المتكرر في العالم الحديث المصاب بوسواس الابقاء على الحالة الجيدة ، والمختزل حتى اليأس من جرّاء السرعة المتنامية باطراد في الحركة الكلية . »(٦) ومع ذلك فالكلمة تحتفظ بقوتها بسبب من ارتباطها بشعور معاصر متميز : الشعور التاريخاني بأننا نعيش في ازمنة جديدة بالكامل ، بأن التاريخ المعاصر هو

مصدر أهميتنا ، بأننا مشتقون ليس من الماضي بل من المحيط أو السيناريو الذي يحيط بنا ويكتنفنا ، بأن الحداثة هي وعي جديد، شرط استكشفه الفن الحديث ، وتحسسه ، وأحياناً تفاعل ضده .

فالتسمية ، إذن ، واضحة ، وأقل وضوحا منها بكثير طبيعة الحركة أو الحركات ـ الأين ، ومتى ، ولماذا ، وماذا الواقعة بين ظهرانيها ويضاهي ذلك في عدم الوضوح منزلة دعوانا الاسلوبية . فقد نوهنا بأن قلة من الحقب كانت اكثر تعددا ، واكثر اختلاطا في اسلوبها الفني . وأن نستقطر من التعددية اسلوبا شاملا أو سلوكية شاملة هو عمل صعب إن لم يكن مستحيلاً . يمكننا أن نصف أدب القرن الثامن عشر في البلدان الغربية بأنه « كلاسيكي محدث » وأدب القرن التاسع عشر في عدد أكبر من البلدان بأنه « رومانطيقي » . وعلى الرغم من أن التسميات هي مجرد ستر للعيوب التي لا تحصى فاننا يمكن أن نقترح اتجاها عاما يسود معظم الفنون العامة لمعظم الفنانين الهامين الذين نتعرض لهم في تلك الفترات . لقد نوه آ . أو . لافجوي بأننا نستخدم المصطلح « رومانطيقية » لنعني ليس تنويعة واسعة من الاشياء المختلفة فحسب بل تنويعة واسعة من الأشياء المتناقضة .(٧) وكذا نفعل . وإن البحث عن تعريف ليستعر الآن ثانية . لكن للرومانطيقية معنى عاما يمكن تعريفه وهو يفيد كوصف اسلوبي واسع لحقبة كاملة . على أن ما هو لافت بالنسبة للحقبة الحديثة هو انتفاء وجود كلمة نستعملها بتلك الطريقة عينها . لقد استعملت الحركة الحداثية ، من آن لآخر ، بشكل نظير للرومانتية لتوحي بالمزاج العام الذي يعتري فنون القرن العشرين . كذلك فقد تمت أيضاً مصادرتها على نحو مماثل على يد أولئك الذين يرغبون في تمييز وعزل تيار بعينه في فترة بعينها ... حركة قوية ، بالتأكيد ، وذات باع دولي تصل ، كما الرومانتية الى رحاب الثقافات الغربية . ولقد تم التشديد على أن الحركة الحداثية هي فننا المحتوم ـ بلغة جيرترود شتاين ، « التركيبة » الوحيدة الملائمة للتركيبة الجديدة التي نحيا فيها، الترتيبات الجديدة للمكان والزمان . لكن نظر اليها كذلك كشكل من أشكال الجمالية

البورجوازية الحديثة العهد ، ولا سيما من قبل النقاد الماركسيين أمثال لوكاتش الذين يرون في الفن المحدث المميز ، والمتحصل بذاته نوعا من الواقعية(٨) . وقد استعمل المصطلح ليشمل تنويعة واسعة من الحركات الهدامة الدافع الواقعي أو الرومانطيقي والتي تذهب باتجاه التجريد (الانطباعية ، ما بعد الانطباعية ، التعبيرية ، التكعيبية ، المستقبلية ، الرمزية ، التصويرية ، الدوامية ، الدادائية ، السوريالية) . لكن حتى هذه ليست كلها ، كما سنرى ، حركات من نوع واحد ، وبعضها ردات فعل رادبكالية ضد بعضها الآخر . وفي بعض البلدان بدت الحركة الحداثية مركزية بالنسبة لتطور الموروث الادبي والفني ، أما في بعضها الآخر فقد بدت أنها تحط الرحال ومن ثم تشده . ان الحركة الحداثية موجودة بالفعل ، ولا يمكن حجب الاعتراف بها على نحو معقول. كما ان حركات وتجارب الكتاب المحدثين قد تصدرت الاهتمام الفني . لكن بأية درجة ، وفي اي وقت ، وبأي طابع ؟

— ٢ —

عندما يجري الحديث عن اسلوب عصر ما فمن الممكن أن نعني شيئين متباينين تماما . اذيمكن ان نعني « الشكل العام لأشكال الفكر » الذي تحدث عنه الفريد نورث وايتهيد ، والذي يؤثر في كامل كتابات الحقبة وهو « نصف شاف بشكل . . . لا يتأتى لنا الوعي به الا من خلال الجهد الدؤوب(٩) لكن يمكن أن نعني أيضاً سلوكية شعورية يقع عليها انتقاء بعض الكتاب والفنانين ، وان لم يكن كلهم ، والتي تفصح عن « نظرة سائدة ومسيطرة او معاصرة بصدق للعالم من قبل أولاء الفنانين الذين حدسوا بالصفة النوعية للخبرة البشرية التي يتميز بها عصرهم والقادرين على صوغ هذه الخبرة في صيغة متآلفة بعمق مع الفكر والعلم والتقنية التي تشكل جزءاً من تلك الخبرة »(١٠) هذا ، ومن العسير أن نرى الى مصطلح « الحركة الحداثية » بالمعنى الأول ، إذ اننا لا بد ، في اي تعريف صالح له ، أن نرى فيه نوعاً من التجريد والصنعة المدسمة بدرجة عالية من الشعور حيث نتسرب الى ما وراء الواقع

المألوف وننبت عن الوظائف المألوفة للغة وتقاليد الشكل . ويمكن القول إن هذه ببساطة هي الصدمة الأولى الخاصة بالحركة الحداثية ، المرحلة واحد من الحركة التي تؤدي بنا جميعاً الى الحركة الحداثية . ويمكن لأحدنا أن يجادل ، الى حد معين ، في أنه في فن الترسيم ، والعمارة ، والتصميم ، وخاصة في تقاليد وسائل الاعلام كالأفلام والتلفزيون ، غدت الحركة الحداثية اسلوبا مشاعيا على نحو خفي . على أن هذا يدحض ، في بعض النواحي ، افتراضات الحركة الحداثية . ذلك أن الصدمة ، وانتهاك الاستمراريات المتوقعة ، وعنصر انعدام الخلق والأزمة ، هي عنصر حاسم للاسلوب . ولقد شاع بصورة أكبر ، الالحاح على أن الحركة الحداثية هي أسلوبنا بالمعنى الثاني . وهذه هي الأشكال الفنية المتأتية عن الفكر الحديث والخبرة الحديثة ، وعليه فان الكتاب والفنانين الحداثيين يعبرون عن الاستقطار الاقصى للامكانية الفنية القرن العشرين . بيد أن كثيراً من فناني القرن العشرين قد رفضوا التسمية والجماليات المرتبطة بها ، وأساليب التجريد ، والانقطاع ، والصدمة . وحسناً نجادل في أن الموروث الفني للقرن العشرين ليس منضفرا من خيط أساسي وحيد ، بل من اثنين ــ متضادين بالاجمال ، رغم أنهما يلتقيان من حين لآخر . وهذا هو على سبيل المثال ، رأي ستيفن سبندر ، الذي يرى في كتابه « صراع الحديث » تيارين : « الحديثون » و « المعاصرون »(١١) .

ان دعوى السيادة المطلقة للحركة الحداثية قد اقيمت مرارا ومن السهل تبينّها . وإن أحد ارتباطات الكلمة ما يتصل بمقدم حقبة جديدة من اللا تقريرية والشعور الذاتي ذي الجمالية الفائقة ، يشيح فيها الفن عن الواقعية والتصوير المتسم بالنزعة الانسانية صوب اسلوب ، وتقنية ، وشكل فضائي ابتغاء نفاذ أعمق في الحياة . « ليس من فنان يتحمّل الواقعية » ، يخبرنا نيتشه . إن مهمة الفن هي تحقيق ذاته بذاته ، خارج وبمنأى عن الأنظمة المتأسسة ، في عالم من منظورات مرسومة على نحو شاذ . ان ما يثيرني لكونه جميلا ، ما يروق لي ان أفعله ، هو كتاب يدور حول لا شيء ، كتاب خال من الارتباطات الخارجية ، متماسك بذاته من

خلال القوة الداخليــة لاسلوبه « ــ هــذا الحلم الفلوبيرتي لنظام في الفن مستقل عن أو ، بتعبير آخر ، متجاوز للمــذهب الانساني ، والمــادة ، والواقعي ، قد كان على درجة حاسمة من الأهمية بالنسبة لقطاع كامل من الفنون الحديثــة . وإن ما أنجزه مثــل هؤلاء الفنانين يمكن اعتباره ــ وقد اعتبر ــ التحقق النهائي للامكانية الفنية في القرن العشرين ، جزءاً من مسـيرة وتطور الفنون نحو الحذلقة والاكتمال . انه الفن الذي يصنع الحياة ، ودرامــا وعي الفنان ، والبنية التي تقــع فيما وراء الزمن ، والتاريخ، والشخصية أو الواقع المرئي،والالزام الأخلاقي للتقنية، أليست هذه أساس ثورة جمالية عظيمة داخل الامكانات الأدبية أعظم مما حلم به قط ؟ وعليه ، فان فرجينيا وولف ، اذ آمنت بأن الثورة الاسلوبيــة الحديثة كانت وليــدة الفرصة التاريخيــة للتغيير في العلائق البشريــة والشخصية البشريــة ، وأن الفن الحديث ، تبعــا لذلك ، له **سبب** اجتماعي وابيستيمولوجي ، قد آمنت ، رغما عن ذلك ، بالطبيعة الجمالية للفرصة . فقد حررت الفنان كي يكون نفسه أكثر من ذي قبل ، وسمحت له بالتحرك خارج ملكة الضرورة الى مملكة النور . وها قد أصبح بإمكان الوعي البشري وخاصة الوعي **الفنّي** أن يكون أكثر حدساً ، وأكثر شعرية، لقد أصبح بامكان الفن الآن أن يحقق **ذاته** . لقــد تحرر ليلتقط التعدد ــ المدرات في سقوطها ــ ويخلق تناغما له مغزى ليس في الكون بل داخل ذاته (كمثل اللوحة التي تكملها ليلي بريسكو في ختام « الى المنارة ») . (لفرجينيا وولف ــ المترجم) . فالعالم ، الواقع ، منقطع حتى يأتي الفن ، الذي ربما يكون أزمة حديثة بالنسبة للعالم . لكن داخل الفن يغدو كل شيء حيويا ، متقطعاً ، بلى ، لكن داخــل نظام جمالى من الموضعة . او كما يذهب والاس ستيفنس ، على الشاعر أن يكون قادراً على تجريد الواقع « وكذا يفعل عن طريق وضعه في خياله » ، باعطائه قوام او مغزى الرواية الخيالية . قد يكون هناك فقر في الكون وعطب في الانسان ، لكن لدى الفنان من الوسائل ما يمكنه من تجاوز كلا التاريخ والواقع عن طريق تدبره تقنيته خالقا « الركود النوراني الصامت للمتعة الجمالية » ، كما عند جويس .

طالما اتخذ التحرك باتجاه الحذلقة والاسلوبية ، ونحو الانطواء على النفس ، والعرض الفنّي ، والارتياب الذاتي الداخلي كقاعدة عامة نحو تعريف للحركة أو المذهب الحداثي . من المؤكد أن عددا من الملامح التقنية تعاود الظهور من حركة لأخرى ، حتى عندما تكون هذه متنافرة من نواح أخرى : الحركة المضادة للتقريرية في الرسم ، وانتفاء المقام في الموسيقى ، والشعر الحر في الشعر ، وتيار الوعي في الرواية . وبالتأكيد ، كما قال أورتيغا إي غاسيه ، ينطوي التكرير الجمالي على تجريد الفن من انسانيته ، « الالغاء المطرد للعناصر الانسانية ، المفرطة الانسانية ، التي تسيد الانتاج الرومانسي والطبيعي النزعة » .(١٢) على أن هذا قد عنى ليس اعادة صوغ جذرية للشكل فحسب ، بل كذلك ، كما يقول فرانك كيرمود ، الميل نحو الاقتراب به أكثر فأكثر من الفوضى ، وبهذا ينتج احساس بـ « الاستيئاس الشكلي »(١٣) ، وهذا يوحي ، بدوره ، بأن الحركة الحداثية قد لا تعني طريقة او اسلوبية جديدة في الفنون فحسب ، بل نوعا من كارثة رائعة بالنسبة لها (الفنون). باختصار، لا توحي التجريبية ببساطة . بحضور الحذلقة ، والصعوبة ، والجدة في الفن ، بل توحي أيضا بالقتامة ، والسواد ، والاغتراب ، والتفكك . في الحق ، قد تبدو الحركة الحداثية أنها النقطة التي تصل عندها فكرة الفنون الراديكالية والمجددة ، والكمال التجريبي ، والتقني ، والجمالي ، التي ما انفكت تنبثق عن الرومانسية ، أقول ، تصل الى أزمة شكلية ــ والتي تنهار فيها الاسطورة ، والبنية ، والتنظيم بالمعنى التقليدي ، ليس لأسباب شكلية فحسب . ذلك أن الأزمة هي أزمة ثقافة ، وهي تنطوي غالبا على رؤية غير بهيجة للتاريخ ــ بشكل لا يكون معه الكاتب الحداثي ببساطة طليقا ، بل الفنان الرازح تحت جهد ، على ما يبدو ، تاريخي ، محدد . واذا كانت الحركة الحداثية القوة التخيلية في حجرة الوعي بشكل « تحوّل » ، ـ بحسب جيمس ــ « النبضات في الهواء ذاتها الى رؤى » ، فانها أيضا الوعي بأن الاحتمالية هي كارثة في عالم الزمان : « ان اشياء يبتس تتداعى : والمركز لا يقوى على الصمود » . واذا كانت فن التحول Metamorphosis ، رحلة ديد الوس في الفنون المجهولة ،(١٤) فانها

ايضا احساس بفقدان التوجه والكابوس . الشعور بالسحر الخطر والمميت في الدافع الخلاق الذي استكشفه توماس مان . واذا فهمت المحدث بأنه انعتاق من التبعيات القديمة ، فانها ترى ، كذلك ، « المنظر العام (بانوراما) الشاسع للعبث والفوضى » الذي رآه إليوت في « يوليسيز »(١٥) . واذا تخللها حتى الأعماق تعبد جمالي فانها قادرة على الاستغناء عنه بشكل فجائي وفاضح ، كما في بعد التدمير الذاتي للدادائية أو السوريالية .

وهذا يقودنا الى نوع آخر من الشرح يختص بالسبب الذي جعل الحركة الحداثية فننا . انها الفن الوحيد الذي يستجيب لسيناريو عَمَهِنا . انها الفن المتأتي عن «مبدأ اللايقينية» عند هايزنبرغ ، فن تدمير المدنية والمنطق في الحرب العالمية الأولى ؛ فن العالم وقد تغير وأعيد تأويله على يد ماركس ، وفرويد ، وداروين ، فن الراسمالية والتسارع الصناعي الذي لا يفتر ، فن التعرض الوجودي إلى الانكشاف أمام اللامعنى أو العبثية . انها أدب التقانة . انها الفن اللازب عن تقويض الواقع الجمعي والأفكار الشاملة التقليدية عن السببية ، وعن تدمير الأفكار الشاملة التقليدية عن كليانية الشخصية الفردية ، وعن الفوضى اللغوية التي تعقب التشهير بالأفكار العامة عن اللغة ، وعندما تغدو الواقعيات بكافة تخييلات ذاتية . فالحركة الحداثية ، اذن ، هي فن التحديث ـ مهما يكن انفصال الفنان عن المجتمع تاما ، ومهما تكن اشارته الفنية مواربة . وعليه ، فبالنسبة للتعبيري أو السوريالي ، على سبيل المثال ، فان ما يفكك الأطر القديمة للمرجعية ، وينقل فوضى الرغبة التي تتنشأ لدى الناس هو الفن المضاد ، الشكل التعبيري للارتقاء البشري باخراج قوي . وتبعا لهذا الرأي ليست الحركة الحداثية حرية الفن ، بل ضرورة الفن . لقد ولى الكون الجمعي للواقع والثقافة الذي اتكأ عليه فن القرن التاسع عشر ، واصبحت الأساليب الغنائية على نحو متفجر ، أو خلاف ذلك ، الأساليب التي تعتمد التورية التهكمية والخيال ، الأساليب التي اشتملت ليس على عناصر هامة من الخلق بل انعدام الخلق ، مما لا بد

منه . ولقد تحمس للافتراض الذي يرى ان العصر يتطلب نوعاً محدداً من الفن ، وان الحركة الحداثية هي الفن الذي يتطلبه ، أولاء الذين يرون في الحالة البشرية الحديثة ازمة واقع ، رؤيا مجتمع ثقافي . على ان ما هو واضح هو ان الفنانين لم يعتقدوا جميعا بأن الحال هي على هذه الشاكلة ــ وبأن قرننا ، في الواقع ، ليس قرن انعدام التحقق فحسب بل قرن الواقعية ، ليس قرن أساليب التورية الساخرة فحسب بل الأساليب التوسعية .

ان تناقض الحركة الحداثية يكمن في العلاقة بين هذين التفسيرين والمسوغين المتباينين جدا اللذين قدما لها . في الحق ، يمكن للمرء أن يميز في الفارق بين (النقل) الرمزية والسوريالية ، **حداثتين** . فمن جانب ، كانت الحركة الحداثية فناً خصوصياً وغامضاً : كما يقول أورتيغا إي غاسيه في « تجريد الفن من أنسنته » وهي تنحو نحو تقسيم جمهورها أرستقراطيا الى مجموعتين ــ اولاء الذين يفهمونها واولئك الذين لا يفهمونها ، أولاء المدرّبون في ، والمذعنون لتقنياتها ومسلماتها ، وأولئك الذين لايجدونها عصية على الفهم فحسب ، بل عدائية . وعليه تكون صفاتها الرئيسة ــ والتي يراها أورتيغا في النظر الى الفن بأنه « لعب » أو « احتيال بهيج » ، ونفور من التقليدي ، ونزعة نحو كراهية الذات أو التورية الساخرة ، وخاصية تقليص الذات ، أو الاعتقاد بأن للفن نتائج نزرة خلا كينونته في ذاته ــ ليست هي ببساطة الطليعية والريادة ، بل تمثل حرمانا واكتنازا للقدرات الفنية ضد السواد الأعظم ودعاوى الزمن والتاريخ . ومن جانب آخر ، يمكن الاعتقاد بأن الخصوصية والتجريبية معنى اجتماعيا عظيما ، فالفنون هي طليعية لأنها مسابر ثورية في الوعي البشري المستقبلي . وعليه يمكننا ، حقا ، القول إن النزعة الحداثية هي تلك التي نفذت برؤياها بصدق الى عمق وضعية الفنون والانسان في زماننا . ضامنة لنا فناً لائقاً في عصر لم يبد عليه أنه يمنحنا ذلك الفن ، ذاك الذي ينزع معظم كتابنا الهامين منزعه ، وبشكل لايقوى كافة الفنانين الآخرين على التفلت من مضامينه

وملابساته . وتبعا لهذا الرأي تغدو الحركة الحداثية ـ مع أنها ليست اسلوبنا برمته ـ الحركة التي عبرت عن وعينا المحدث ، وابتدعت في اعمالها طبيعة الخبرة المحدثة في أقصى وأكمل صورة لها . وقد لا تكون هي التيار الأوحد ، لكنها التيار الرئيس . وهي ـ كما الرومانسية ـ نشأت بأناقة تاريخية حوالي مطالع القرن ، في حقبة من اعادة تقويم فكري وتغير اجتماعي وفكري عميقين ، وأخذت تتسيد شيئا فشيئا حساسية، وجماليات وعقل من هم في المركز من كتابنا العظام ، وتغدو الرؤية الأساسية والملائمة لأشد قرائنا حساسية . وهي ـ مثل الرومانسية ـ حركة ثورية تستغل اعادة التسوية الفكرية والامتعاض الراديكالي الشاملين من الغابر الفني ـ حركة دولية الطابع يميزها سريان للأفكار والأشكال والقيم الرئيسة ، والتي انداحت من بلد البلد وصارت الى النهج الرئيس للموروث الغربي .

واليوم لابد ان يبدو لنا ان الحقيقة تكمن في مكان ما بين الرأي الذي يقول إن الحركة الحداثية هي التعبير المحدث الأسمى والرأي الذي يرى فيها أهمية هامشية . ومن الواضح أن الحركة الحداثية هي اكثر من حادثة جمالية ، وان بعض الشروط التي تكمن وراءها قابل للتعرف وواضح . ورغم ذلك ، فهي تحوي استجابة جمالية عالية ، استجابة تتمحور حول الافتراض بأن تسجيل الوعي والخبرة المحدثين لم يكن متسكلة كامنة في التصوير بل بالأحرى معضلة ثقافية وجمالية عميقة ... معضلة في صنع البنى ، واستخدام اللغة ، ووحدة الشكل، وختاما في المغزى الاجتماعي للفنان ذاته . وان البحث عن اسلوب ورموز يغدو في الانتاج الأدبي الحداثي عنصر شعور ذاتي ، فهو منهمك ، على الدوام ، في رحلة عميقة ودائبة عبر وسائط الفن وانزاحة الفن . وبهذا المعنى ، فالحركة الحداثية هي بحث عن اسلوب بمعنى على درجة كبيرة من الفردانية اكثر مما هي اسلوب . والحق ان اسلوب عمل بعينه لايشكل ضمانة بالنسبة لعمل يليه . ولعل هذا ما يقصده آيرفينغ هاو حين يلاحظ أن « الحركة الحداثية لاتؤسس اسلوبا شائعا من لدنها تتميز به ،

او اذا فعلت فانها تنكر ذاتها ، وبذا تكشف عن كونها محدثة »(١٦) ان الصفات التي نربطها برسامين من أمال ماتيس ، وبيكاسو ، وبراك ، وبموسيقيين كسترافينسكي وشوينبيرغ ، وروائيين كهنري جيمس ، ومان ، وكونراد ، وبروست ، وسفيفو ، وجويس ، وجيد ، وكافكا ، وموزيل ، وهيس ، وفوكنر ، وشعراء مثل مالارميه ، وفاليري ، واليوت ، وباوند ، وريلكه ، ولوركا، وأبولينير ، وبريتون ، وستيفنس، وبمسرحيين أمثال ستريندبيرغ ، وبيراندللو ، وفيديكند ، هي ، حقا ، الدرجة العالية من الوشم الذاتي ، خاصيتهم في تثبيت كل عمل وإدامته ببنية تتناسب فقط مع ذلك العمل . وان الشرط المتعلق بأسلوب العمل هو غياب مفترض لاسلوب العصر . وكل عمل هو عملية خلق وابتكار مرة والى الأبد ، لا يعول في بقائه على مكوناته الدلالية أكثر مما يعول على مكوناته الهادفة ، النظام والايقاع المبتنان له والمتواريان به . . والحركة الحداثية ، بهذا المعنى ، هي ، حقا ، نزعة دولية ، وبامكاننا أن ننسب بواعث واسبابا لها ونتأمل في دلالتها . لكن من العسير ان نحولها الى اساوب او تقليد عالمي ، برغم حقيقة أن محيطها ليس ببساطة عمل أفراد بل حركات ومنازع أوسع . والحق انها جزء من فننا المحدث، وليس مجمله . ومع ذلك فهناك مركز قابل التمييز فيها : مجموعة افتراضات غير مكينة لكنها قابلة التعرف ، مؤسسة على حس جمالي رامز بشكل كبير ، نظرة طليعية للفنان وفكرة عن علاقة مأزومة بين الفن والتاريخ . والى هذا الحد ، يود أحدنا ان يجادل ، أيضا ، بأن هناك « ذروة » تاريخية تأخذ عندها البواعث الصادرة عن مصادر كثيرة ومتنوعة بالتدامج لتبرز في لحظات صميمية محددة ، ينبثق منها نسخ متنوعة أخرى للباعث الأولي .

- ٣ -

لعل الطبيعة المائلة للحركة الحداثية تفسر السبب الذي رأى فيها النقاد حركة من العسير الوقوع على مكان او تاريخ واضحين لها . هذا وان الامكانية الحداثية قديمة العهد في حضورها في تطور الأدب ، اذ من

الممكن تمييز أصولها وبذورها قبـل وقت إتمارها بوقت طويل . واذا كانت الحركة الحداثيّة حركات ، فان الحركات ما فتئت ترد بموجات متلاحقة عبر القرن التاسـع عشر . واذا كان لا بـد للحركات أن تكون بوهيمية أو طليعية فان الحركة البوهيمية كانت ناشطة في باريس منـذ ثلاثينات القرن التاسع عشر ، كما كانت نظرية الفنان باعتباره مستقبليا ، وفاعلا متحررا وسائبـا في مملكة المعرفـة الخطرة ، ناشطـة عبر الفكر الرومانسي . واذا كان المطلوب عنصرا جماليا واضحا في التجريبية فان ابميل زولا قد نشر « الرواية التجريبيـة » في عام ١٨٨٠ (رغم انـه استخدم الكلمة بمعنى علمي او مختبري) . ان فكرة الحدث الحاسمـة باعتباره الزاما خاصا وحالة خاصة من الانكشـاف توجد لدى نيتشه . واذا كانت الحركة الحداثيّة تعني تجميد سطح المذهب الطبيعي الصلب عن طريـق حالة تعـدد الوعي فذلك يكون عنـد حديث والتربيتر في سبعينيات القرن التاسع عشر في انكلترا والمفكرين الآخرين في أوروبا عن « الوعي المتسارع المتعدد » . واذا كانت الحركة الحداثية تعني استجابة الخيال لعالم جمعي متمدين فهي إذن كلام بودلير عن المدينة غير الواقعية والحاجة الان ينتج الخيـال « الاحساس بالجـدة » . أما فيما يختص بالنواحي الأخرى للحركـة الحداثيـة ـ استخدامهـا لمضاد الشكل او انتهاكها لحرمة التقاليد المتأسسة ، واستخدامها للصورة الصلبة ، والطنانة و « الذكيـة » واعتمادها على « الحسـاسية المرتبطة بها » ، واحساسها بالكرب واعتمادها على ما يدعوه ليونيل تريلينغ « الثقافـة المناوئة » ـ فاننا يمكن أن نقفو هذه عبر تاريخ الموروث الغربي ، وصولا الى ستيرن ، أو دن ، أو فيلون . لقد كانت الحركة الحداثية ، في الواقع ، حركة دولية ومحرقا لقوى متنوعـة كثيرة وصلت الى أوجهـا في شتى الأقطار وشتى الأزمان . وقد بدا عليها المكوث في بعضها الى أمد طويل ، وفي بعضها الآخر ، العمل كاضطراب مؤقت ومن ثم التلاشي ثانية . وفي بعض البلدان بدا أنها تلحق أفدح الخطر بالموروث المعهود ـ بالرومانسية أو الفيكتورية ، الواقعية أو الانطباعية ـ اما في بعضها الآخر فيبدو أنها تطور منطقي له . والحق أن الحركة الحداثية يمكن أن تبدو متباينة على

نحو مدهش ، وهذا يعتمد على أين يجد واحدنا المركز ، وفي أي عاصمة (أو مقاطعة) يتفق أن يقف . ومثلما يمكن لـ « المحدث » في انكلترا اليوم ان يعني شيئاً مختلفا جدا عما كان يعنيه بالنسبة لماثيو آرنولد لقرن خلا ، كذلك يمكن أيضا أن نلاحظه يتغير على نحو دال من بلد لآخر ، ومن لغة للغة . ونظراً لأن جوهر الحركة الحداثية هو طابعها الدولي ــ والحق أن أحد النقاد قد جادل بأن « الحركة الحداثية ، باختصار ، مترادفة مع الدولية »(١٧) ــ ونظرا لأن المصطلح « محدث » ، قابل ، من الناحية الدلالية ، للتمييز بحد ذاته ، دولياً ، عند الاطلاع ودون ترجمة ، فان النظرة الحصيفة تقتضي النظر بايجاز الى هذه المضامين الدولية أولا .

دعنا نبدأ باحدى النسخ المألوفة للمنزع . يوفر العنوان والعنوان الفرعي لكتاب سيربل كونولي في عام ١٩٦٥ تعريفا وجيزا بما لا يخلو من فائدة : « الحركة المحدثة : مئة كتاب مفتاحي من انكلترا ، وفرنسا ، وامريكا ، ١٨٨٠ ــ ١٩٥٠ » . وهنا ، كما هو واضح ، تحددت فرنسا على أنها المصدر الذي تستمد منه الحركة الحداثية الانجلو ــ امريكية قوتها : « لقد ربّى الفرنسيون الحركة المحدثة التي انتقلت ببطء الى ما بعد القنال ومن ثم عبر البحر الايرلندي حتى استلمها الأمريكيون اخيراً ، وأتوا بها الى قدرتهم الشيطانية ، وتطرفهم لما هو هائل الحجم . »(١٨) وعلى الرغم من أن من المستحيل ــ كما هو كونولي مستعد جدا للاعتراف ــ تثبيت أي وقت بعينه على انه بداية الحركة المحدثة ، فان العام ١٨٨٠ يؤخذ على انه التاريخ الذي تضافر فيه « الذكاء النقدي » لعصر الأنوار مع « الحساسية الاستكشافية » للرومانسية لاستثارة عمل الجيل الأول للكتاب المحدثين بحق ، وكلهم يدينون بشيء لفلوبير وبودلير : جيمس ، مالارميه ، فيير دي ليل آدام ، هويسمانز ، و « لوتريامون الغامض » . ومن ثمة ، تلاحقت موجات الكتاب ، والفنانين ، والموسيقين المساهمين في حساسية جد حديثة ــ ديبوسي ، ييتس ، جيد ، بروست ، وفاليري ، ومن بعدهم إيليوت ، باوند ، لورانس وجويس ، فرجينيا وولف ، ايديث سيتويل وماريان مور ، همنغواي ،

كامينغز ، فوكنر ، مالرو ، هكسلي وغريفز ، وهكذا حتى عصرنا الحاضر . وداخل الحدود الخارجية لـ ١٨٨٠ و ١٩٥٠ فان من الواضح، كما يرى كونولي ، أن حمأة الموسم كانت بين ١٩١٠ و ١٩٢٥ . ونقع على آراء مماثلة في مؤلف ادموند ويلسون الالقاحي « قلعة أكسل » ، الذي يربط الحركة الانكليزية الأمريكية المحدثة مع الرمزية ، ولدى موريس باورا ، الذي يضمن جزءاً كبيراً من الأدب المحدث باعتباره إرثاً رمزياً(١٩) وعلى الرغم من ان غراهام هَو' يعتقد أن الأدب الانكليزي لم يكن له ، في الواقع ، حركته الرمزية الخاصة قط وأن الذي حدث حوالي زمن الحرب العالمية الأولى قد كان في معظمه « رمزية دون سحر » ، وأن النهج الأصلي قد ساد في انكلترا وأن لم يكن في أمريكا ، فان تأويله للحوادث يقارب تأويل كونولي(٢٠) .

وقد افادت رؤية انجلو ــ أمريكية أكثر تسامحاً عن كتاب آخر نشر في السنة نفسها التي نشر فيها كونولي : « الموروث الحديث » ، وهو مجموعة مختارات لمفردات حداثية نشرها ريتشارد ايلمان وتشارلز فيدلسون.لا يقر الناشران باختيارهما للمفردات انه كانت هناك كتب مفتاحية في اللغات خلاف الفرنسية والانكليزية فحسب ــ الأمر الذي لا يفعله كونولي لأسباب معلنة (ومتشرّفة) ، بل انهما يبسطان استقصاءهما الى ما وراء حدود الأدب كما يفهم على نحو ضيق الى الرحاب الأوسع للخيال والفكر . وكذلك فهما يجسدان في كتابهما الوعي بـ « موروث حديث يرقى في الغابر الى الحقبة الرومانسية وما بعد »(٢١) . أما الحدود الخارجية ، غلاف حداثتهما ، فإنها تفترض شكلاً أكثر انبساطا بكثير ، وتتراوح مفرداتهما في النوع والزمان ، من فيكو الى سارتر ، ومن غوته وورد زورث الى كامو وروب غرييه ، ومن بليك الى بيكاسو . ومع ذلك فعندما يشرعان في التركيز على الفترة شديدة الكثافة فإنهما أيضاً يركزان انتباههما الشديد على الربع الأول من القرن العشرين ، الى ييتس وجويس وإليوت ولورانس، ومجايليهم على القارة ، بروست ، وفاليري ، وجيد ، ومان ، وريلكه ، وكافكا . وإذا توجه المرء الى النقاد الأنجلو ــ أمريكانيين بالسؤالين

الصريحين ــ من ؟ ومنى ؟ ــ ليحصل على الخطوط المريضــة بصورة تقريبية لاحساسهم بالحركة الحداثية ، فإن صوراً مشابهــة تتبدى . من ينبغي أن يضمنهم موكبنا المحدد لهوية الروح الحداثية ؟ أي السنوات ينظر اليها على أنها سنوات تشكيل القوة ، سنوات الاختراق ، والتغير المركز ؟ يعتقد آ. ألفاريز أن من يمضي بحثا عن الحداثة يجب أن ينشدها في ثلاثين السنة الأولى أو نحوها من هذا القرن ، وانه في مركــز زلزال التغير سيلفي باوند وإيلوت ، جويس وكافكا . أما بالنسبة لفرانك كيرمود فتسعينات القرن التاسع عشر تشكل ارهاصات الحركة الحداثية، لكنه، رغما عن ذلك ، يزعم أن « أي شخص يتأمل فيما تعنيــه الحداثة الآن سوف ينظر ، وبحق ، بإمعان أكبر الى الفترة بين ١٩٠٧ ، و ، لنقل ، ١٩٢٥ » . على انــه لا ستيفن سبندر ولا غراهام هوْ ســوف يعترض بشكل حاد على هذه الحدود الزمنيــة ، رغم انهمــا يتبينان ، أيضــاً ، بداخلها فترة تكثيف متعاظم فيما بين ١٩١٠ تقريباً وبداية الحرب العالمية الأولى ــ هذه السنوات التي شهدت ــ براي غراهام هو ، « ثورة في أدب اللغة الانكليزية يعادل خطرها خطر الثورة الرومانســية » . أما فيمــا يختص بالشخصيات فإنه يرى ان التطورات الأنجلــو ــ امريكيــة كانت جزءاً من شأن أوربي أكبر ، فهو يضع بجانب أسماء ييتس ، وجويس ، وإيليوت وباوند اسماء جيد ، وفاليري ، وتوماس مان ، وربما أيضــاً بروســت ، وريلكه .(٢٢) .

وبينما يزداد التبئير والضغط باتجاه تعرّف الحادثــة الحاســمة بالفعل ، العمل الكلــي الدلالــة ، الـ annus mirabilis ، تكبر جرأة العبارات . وإذ تحشو تغيراً ثقافياً هائلاً في لحظة وجيزة من الزمن ، فإن فرجينيا وولف تبينت حادثة متفجرة بحق : « في كانون الأول عــام ١٩١٠ أو نحوه تغيرت الطبيعة البشرية ... تخلخلت العلاقات البشرية بكافة ــ القائمــة بين الأســياد والخــدم ، وبين الأزواج ، وبين الأولاد وأهليهم . وعندما تتغير العلاقــات البشــرية هناك في الوقت ذاته تغير في الدين ، والسلوك ، والسياسة ، والأدب . »(٢٣) ومما لا ريب فيــه ان

سنة وفاة الملك ادوارد والمعرض ما بعد الانطباعي كانت حاسمة ، برغم ان د. هـ. لورانس قد استخدم افتراضاً رؤيوياً مماثلاً بالنسبة لسنة مغايرة : « لقد كانت سنة ١٩١٥ سنة انتهاء العالم القديم » ، كتب في « كانفرو » . تؤكد مثل هذه التعليقات الاحساس المعاصر بالمشاركة في تحول عميق . وإن التركيز الانجلو ــ امريكي على هذه السنوات . قبل الحرب تماما ، مفهوم بشكل كلي ، نظراً لأن هناك ــ كما توحي المقالات اللاحقة في هذا المجلد ــ حدّية في دعاوى الجديد تتجلى في النصوص الأدبية والتجمعات الادبية على امتداد هذه الفترة . لكن جرت محاولات لدفع الأشياء الى وقت اسبق . فريتشارد ايلمان ، على سبيل المثال ، يقول إنه إذا كان لا بد من العثور على لحظة تتغير فيها الشخصية البشرية « فإنني أقترح أن سنة ١٩٠٠ أكثر ملاءمة وأكثر دقة من سنة فرجينيا وولف ، سنة ١٩١٠ » نظراً لأن الموضوع الحداثي يلوح في الفترة الادواردية .(٢٤) اما النقاد الآخرون فقد نقلوا نقطة التكثيف هذه الى السنوات التي اعقبت الحرب العالمية الاولى . فهاري ليفين، على سبيل المثال ، إذا ما تعرض للضغط فيما يحدد السنة الحداثية (تشديد على ال التعريف) فإنه يؤثر ان يشير الى الثلة المدهشة لسنة ١٩٢٢ : عام « يوليسيز » و « الأرض اليباب » ، وعام « مراثي دوينو » و « سوناتات الى اورفيوس» لريكله ، ومسرحية بريخت الأولى «بعل» و «عصاها رون» للورانس، و«غرفة يعقوب» لفرجينيا وولف، و«سادوم وعمورة»لبروست. و « آنا كريستي » ليوجين اونيل . كما ولن يكون عسيراً ــ يضيف قائلاً ــ أن ننظم لائحة مماثلة في النوعية للعام ١٩٢٤ ، وبذلك نكتشف ذروة التكثيف في أوائل العشرينات(٢٥) ــ وهي فترة يرى بعض النقاد الآخرين، مع ذلك ، انها الفترة التي كان الحافز الحداثي فيها آخذاً بالوصول الى حد الاستنفاد . ويمكن الوقوع على توكيد احدث عهداً حتى ، وذلك بين أولئك النقاد الذين لا يتورعون عن المجادلة بأن الحركة الحداثية ــ وبمنأى عن أن تكون في طور الاستنفاد ــ لم تكف عن ان تكون فننا الاساسي حتى الراهن ، والذين يرون في فترة ما بين الحربين بكاملها الطور الرئيس للتطور الحداثي ــ مثل هارولد روزنبرغ ، الذي يركز بشكل خاص على

باريس هذه الحقبة ، « البقعة الوحيدة حيث ... صار بالامكان تفويض الجرعات « المحدثة » ، كسيكولوجيا فيينا ، ونحت افريقيا ، وقصص امريكا البوليسية ، وموسيقى روسيا ، والكاثوليكية المحدثة (النيو كاثوليكية) ، والأسلوب الألماني ، واليأس الايطالي »(٢٦) . هذا ويعتمد الجدال ، جزئياً ، على التعاريف الأساسية بشأن ما الذي يسم الحركة الحداثية ، وعما إذا كانت النزعة قد ابقت على ديمومتها ، ولا سيما عن طريق النهج السوريالي ، لغاية فن ما بعد الحرب .

على أنه إذا كان هناك جدال بشأن بداية الحركة الحداثية ، متى كانت ، ومنه ـ على نحو ضمني ـ حول ماهية اسبابها وطابعها ، فإن هناك جدالاً آخر عما إذا كانت قد انتهت الآن . لقد راكمنا الآن ، على اساس الفن أو الفن المضاد لفترة ما بعد الحرب ـ والذي بدا أولاً أنه يشيح عن الحركة الحداثية صوب الواقعية والخطية ـ أقول راكمنا وكوّنا كياناً جديداً يدعى ما بعد الحداثة . هذا ويكتسب المصطلح الآن تداولاً واسعاً في معرض الحديث عن مركب فن الفرصة أوالاقلا ل الى الحد الأدنى ، « أدب الصمت » ، الذي يعقد لواء السيادة فيه ـ كما لدى بكيت أوبورجيس ـ لفكرة الخلق العبثي ، الطريقة العشوائية ، الخيالية التهكمية أو المستنفدة للذات ، أو فنّ الشيئية الجديدة ، التي تنبسط لتشمل ليس الرواية الجديدة moveau roman في فرنسا بل رواية اللاخيال في المانيا والولايات المتحدة ، حيث توضع الوقائع ، أو الاشياء ، أو الحوادث التاريخية في سياق السرد التساؤلي في الأشكال متعددة الوسائل ، مثل مسرح الشارع أو مسرح الحادثة ، وفن الفن المضاد ومضاد العقلانية المتمثل في العقاقير ، وفن الدعارة ، والسخط الثوري(٢٧) ويمكن النظر الى جوانب متنوعة من هذه على انها استمرار لمنطق وأساليب الحركة الحداثية ـ ولا سيما ذلك الجزء منها المعني بالاستكشاف النفساني التطوري ، كالدادائية والسوريالية ، أو بالانغماس الرومانسي في الذات ، كما عند هرمان هيسه ، أو بثورة الكلمة ، كما لدى جيرترود شتاين أو جويس لاحقا . هذا ، وقد طرحت

قضية الاستمرارية الشاملة بقوة في مقالة « الحداثات » لفرانك كيرمود والتي ظهرت في أماكن عدة ، من بينها كتاب « البدع » ، حيث وضعت قبالة آراء معاكسة لها . يعتقد كيرمود أن فن العشوائي المعاصر — تهيئة قطعة مكانية أو زمانية ، تحديد وتعليم بيئة ما ، كما لدى كيج وبوروز — هو قريب قرابة دم للنزاعات الأسبق ، برغم أنه يرسم خطاً أفقياً لتمييز الحركة الحداثية الأولى ، والتي كانت أكثر شكلانية بكثير ، أو مكرسة التناقضات الشكل ، من الحركة الحداثية اللاحقة أو الحركة الحداثية المحدثة (النيوحداثية) ، والتي هي مضادة للشكلانية ، برغم أنها مجبرة على استخدام الشكل لتقويضها . وان استخدام البنية المفككة أو الفن المتوقف على الفرصة ، كما لدى كيج أوابتيد غلي أو الحادثة أو فن الخيالية الواعية ، لدى نابوكوف ، أو بورغيس ، أو بارثيليم ، ليس متنافرا بشكل صارخ مع سابقيه ، فهو تصريف جديد لقوى قديمة . وعليه ، فما يدعوه كيرمود حداثية محدثة ، وآخرون ما بعد الحداثية ينطوي على تغيير فيما يطلق عليه هارولد روزنبرغ « تقاليد الجديد » — تغير يقع ، ربما ، حوالي الدادائية — الكنه لا يزال ذاك التقليد عينه . لكن النقاد الآخرين في « البدع » يختلفون في الرأي . فإذا وجد الآن طليعية جديدة ، وفن جمالي جديد أو مجموعة فنون جمالية — قائمة ، النقل ، على كيج ، وبوروز وبيكيت ، وبورغيس ، والشعر المحسوس والرواية الجديدة ، وأيضا على الحادثة ، والعقاقير ، والثقافة المضادة ، والزنوجية négritude — فان هذا لم يعد ببساطة اسلوبا ، انه شكل من الفعل ما بعد الثقافي ، علم سياسة(٢٨) . لقد دخلت الطليعية الى الشوارع وأصبحت السلوك الغريزي أو الراديكالي ، ونحن في عصر أسلوبي جديد ، انتهى فيه مشروع الانسانية والحضارة الذي حاولت الحركة الحداثية جاهدة أن تعيد إقامته ثانية عن طريق تهديمها للشكل . ان الفوضوية والذاتية الثورية تتسيدان الساحة ، اذ تتلاشى فرادة الشكل ، وينفرط عقد جماعات المعجبين حتى العبادة بلاشخصية والشكل المحض . والفن إما فعل ، أو سخط ، أو لعب . في مقالة مدهشة عنوانها « ما بعد الحداثية » (انظر كتابتها بالانكليزية :POSTmorenISM

استكشف اهاب حسن بعض الاتصالات والانقطاعات ، مشددا على أن الجو الجديد يفترض كونا تكنولوجيا ومجردا من انسانيته بالكامل .
وهو يجادل بأن التطورات الأحدث يجب ، على الأقل ، أن ترغمنا على اعادة النظر في الحركة الحداثية وتمييز العناصر الواضحة فيها(٢٩) هذا وهناك شيء من الحركة التجديدية عينها يستقر في التوكيد الجديد الملقى على الجناح السوريالي للحركة الحداثية ، وانتماءات الحركة الحداثية الى الرومانسية . بكلمة موجزة ، أن الجدل الدائر حول ما بعد الحركة الحداثية الآن ينضاف الى الوفرة الموجودة في النسخ المتعددة للحركة الحداثية .

إلا أن الجلي هو انه يوجد في هذه النسخ بكافة ، تقريبا ، إحساس بالحركة الحداثية من حيث هي تطور تاريخي مقترن بفكرة التأزم وبفكرة نقطة الذروة ، وأن تلك الذروة ، بالنسبة لمعظم النقاد الانجلوأمريكيين تقع في القسم الأول من القرن العشرين . وعلى رغم أن التقارير تختلف باطراد في تفاصيلها ، مع بدء الخبرات الموروثة في التحول والانتقال ، فان القاسم المشترك بينها هو التوكيد على الانجاز الانجلو — أمريكي المتأتي من بدع الرمزية الفرنسية ، والتي يقف وراءها ، ثانية ، اثنان من مبتدئيها الكبار ، فلوبير وبودلير . واذن ، فالتوكيد قد يرسو على الكلاسية الجديدة ، أو ، في خلاف ذلك ، على استمرارية الرومانسية . لكن فترة التكثيف الشديد يراها الكثيرون على انها الربع الاول من القرن العشرين والتي يتوضع بداخلها ذروتان : السنوات التي تسبق مباشرة وتلك التي تعقب مباشرة الحرب الكونية الأولى . هذا هو مفهوم الحركة الحداثية كما يرى اليهابش كل عام من محور نيويورك — لندن — باريس الا ان ما ليس الاقرار به دائماً كافياً هو أن الحركة الحداثية ، او المحدث هو — عند النظر اليه ، لنقل ، من برلين ، او فيينا ، أو كوبنهاغن او براغ ، أو سان بطرسبورغ — شيء له منظر جانبي (بروفيل) زمني مختلف تماما ، ومجموعة مختلفة من الشخصيات التمثيلية والرواد البعيدي الأثر ، ومجموعة مختلفة جدا من الأصول . ولكن حتى لو كان شأننا هو تسوية واجلاء السجل أكثر مما هو مواءمة الحركة الحداثية مع

التجريبية المعاصرة والمواقف الرداكالية ، وهذا هو الهدف الأولي لهذا الكتاب — فان هذا الشيء خليق بأن يستحوذ على أقصى اهتمامنا . وهذا لا يعود الى أن أي وصف للحركة الحداثية ينشد أن يكون إجمالياً ودوليا بصدق يجب أن يتسع لهذا الضرب من الوعي فحسب ، بل أيضا لان هذه التجليات الأخرى للحركة الحداثية توفر قاعدة أوسع وأصلب للتعميمات التى تميل اليها الاستقصاءات بكافة والتي تماثل الاستقصاء الحالي .

دعنا ، اذن ، نضيء التاريخ التقليدي للنزعة من وجهة نظر الحركة الحداثية الالمانية . قد يبدو من المريح لو تقوى الحركة الحداثية الالمانية على تمثيل الآدب المتضافر والمندغم لالمانيا ، والنمسا ، وسكاندينافيا على مدى هذه السنين . ولسوء الحظ فان التبسيطات الصغيرة من هذا القبيل لن تكون ملائمة هنا أيضا . قد تصوب برلين ، كما كانت في التسعينات ، وخاصة مطالع التسعينات ، الاهتمام الى ذاتها بفعل جلبتها الثقافية والفكرية ، لكن من الخطأ الفادح أن ندع برلين تمثل المانيا بمجملها في الوقت الذي كانت ميونيخ ودارمشتادت وغيرها من المدن الاقليمية الالمانية الاخرى مراكز هامة وحية للنشاط الأدبي . وهناك أيضا الدور المعقد والغامض لفيينا في هذه السنوات الاخيرة لأسرة هابسبورغ ، هذا الدور المتعدد الأوجه مما يتلاءم مع عاصمة تقع على نحو مؤثر بفعل التاريخ والجغرافيا والخليط العرقي بين الشمال والجنوب ، الشرق والغرب ، الماضي والحاضر . في فيينا كان الجيشان الحديث قوياً . في الحق ، ينبئنا جورج شتاينر أنه « منذ تسعينات القرن التاسع عشر حتى ارتمائها في أحضان هتلر في عام ١٩٣٨ بقيت فيينا الموالد الاول لحساسيتنا الراهنة »(٣٠) ومن المستحيل أن يكون هناك شك في أن مدينة كارل كراوس ، فرويد ، حلقة فيينا ، شوينبيرغ وفيتجنشتاين كانت تمور بالمنظورات الحداثية . ومن ثمة جاءت اسكندنافيا مع ابسن ، الشخصية الاكثر أوربية من الجميع في عصره ، وستريندبرغ ، الذي كان تأثيره يتنامى بسرعة ، جاءت بإسهامها اللافت والخاص ، وعواطف اليأس والفرح النيتشية المتميزة . ومع ذلك ، اذا أمكن ، من هذا المشهد المعقد ، أن نفرز مجالا قابل التعرف من

الظواهر التي يمكن أن نطلق عليها ، على وجه التقريب ، حركة حداثية المانية ، فإن الشيء الأول واللافت هو أنها — في أكثر تجلياتها دلالة — جيل أسبق بما لا يستهان به من فورة النشاط الانجلو — أمريكية الحداثية التي يحددها كونولي ، وكيرمود وهَوْ . ففي اسكندينافيا ، وألمانيا ، والى حد ملموس في النمسا ، كانت الثمانينيات ، والتسعينيات ، وبواكير القرن العشرين هي التي شهدت جدلا حول طبيعة واسم الحركة الحداثية بحماس وحدة لا يضاهيان — سنوات كانت بالنسبة للشمال الالماني ، تحوز على درجة من الوعي الذاتي ، والبيانية ، والتوثيق ، تفوق ، ربما ، أي بقعة اخرى من أوروبا .

وعند محاولة تحديد الحركة الحداثية — بشكل مؤقت وفج — من زاوية الاشخاص ، والكتب ، والسنوات ، فان الانتباه أول ما يصوّب باتجاه اسكندنافيا : نشر عام ١٨٨٣ سلسلة من المقالات النقدية للناقد الدانمركي جورج برانديس تحت العنوان الدال « رجالات الاختراق الحديث » . ولم يكد يمضي وقت طويل — وهذا يعود كما هو ممكن التصور الى القامة التي وصل اليها براندیس في العالم الالماني قاطبة — حتى أصبحت الصفة « حديث أو محدث » شعاراً يلتف حوله الجميع بقوة عصية على المقاومة . وبالمناسبة ، فان المرء ليذهل من مقارنة هذا الاهتمام الذي يقارب الوسواس بالمصطلح « حديث » مع تجاهله النسبي أثناء هذه السنوات عينها في انكلترا ، حيث — في الفترة بين « الحب الحديث » في عام ١٨٦٢ لمريديث و « كتاب فابر للشعر الحديث » في عام ١٩٣٦ من مختارات مايكل روبرتس ، قلما يستخدم المصطلح بأية طريقة منهاجية . هذا على الرغم من أن أحدنا قد يجادل بأن وظيفته ، في الانكليزية ، تؤدى عن طريق الكلمة « جديد » : يلاحظ هولبروك جاكسون ، « ان طيف الصفة (جديد) انتشر حتى شمل أفكار الفترة بكاملها (تسعينيات القرن التاسع عشر) ونحن نقع على إشارات لا تحصى لـ « الروح الجديدة » ، « المزاج الجديد » ، الهيدونية (مبدأ اللذة)

الجديدة » ، « الدراما الجديدة » ، « الاتحادية الجديدة » ، « الحزب الجديد » ، « المرأة الجديدة » . (٣١)

وفي المانيا ، اطلق على المختارات التي أعلن بواسطتها الجيل الجديد من الشعراء المتنكرين لما هو موروث ، عقيدتهم في عام ١٨٨٥ (شخصيات شعرية حديثة) .(٣٢) وقد شكلت المداخل فيها ــ والتي كتبها كونرادي وهينكل ــ منشورا حددت فيه مرامي ما كان اطلق عليه بفخر القصيدة الغنائية « الحديثة » ، وهو منشـــور نقل طابعه المنهاجي العاجل الى القصائد ذاتها . ويبرز من بينها خاصة تلك القصيدة لآرنو هولز » وهو من كبار منظري العصر الالماني هذا ، والتي كانت تستحث قائلة :

« فليكـن الشـاعـر حـديثـا
حديثا من قمة راسه حتى اخمص قدمه »

– ٤ –

ومنذ هذه اللحظة وما بعد ، وعلى مدى العقد التالي ، فإن القلة من الكتاب باللغة الالمانية لم يغتنموا فرصة ما كيما يناقشوا بحماس نادر مرامي ومثل ما يدعى بالأدب « الحديث » . فاحدى الدوريات الابعد اثـرا آنئـذ Die Gesellshaft ، والتي بدات النشر عام ١٨٨٥ ، تم تعريفها على يد محررها بأنهـا « مجلة تنطق بلسان الحركة المحدثة في الأدب » . وفي عـام ١٨٨٦ جاء ابتداع ذلك المصطلح المربك والمشوش « الحديث أو المحدث » . كما قام ايوجين وولف في كلمته الموجهة الى حلقة برلين الأدبية المعروفة بـ Durch (خلال او عبر) والتي هناك احتمال قوي بأنها ترجع صدى مفهوم براندیس في « المحدث » ــ قام لاحقا بابتداع واطلاق المصطلح « محدث » ، والذي تم التوسع فيه ونشره على نطاق أكبر في مقاله عام ١٨٨٨ والمعنون (« التيارات الأكثر حداثة في الأدب الالماني ومبـدا المحدث »)(٣٣) . ويبرز بجلاء في هذه السنوات المقالات التي أعلنت عناوينها اهتمامها بـ : « تشارلز داروين

والاتجاه الجمالي المحدث » ، « الحقيقة في الرواية المحدثة » ، « دلالة الأدب بالنسبة للعالم المحدث » ، الى ما هنالك .

وقد شهدت سنتا ١٨٩٠ و ١٨٩١ في المانيا ، كما في فيينا ، وأوسلو، والى حد أقل زوريخ ، انشغالا بمفهوم الحركة الحداثية قارب أبعاد السورة . فقد كان هناك سلسلة جديدة بالكامل من الدوريات «المحدثة»: Moderne Blätter Freie Bühne Für modernes Leben أو حتى ببساطة Die Moderne . وقد زخرت صفحاتها بالمساهمات « المحدثة » : (الديمقراطية الاجتماعية والمحدث) (١٨٩١) ، (شعر الحقيقة المحدث) (١٨٩١) (الآمال المحدثة) (١٨٩٢) (الرواية المحدثة) ، أو أكثر من مرة (المحدث) . وإن أية بيبليوغرافيا لأدب التسعينيات باللغة الالمانية ستميط اللثام عن تركز عالٍ وغير عادي للعناوين التي تشير بوضوح الى الحداثة ومفهوم المحدث ؛ وكثير منها حاسم لفهم هذا العقد : (في نقد المحدث) (زوريخ ١٨٩٠) (المشكلة الجنسية في الأدب المحدث) لليو بيرج (برلين ١٨٩١) ، و (السوبرمان في الأدب المحدث) (ليبزيغ ١٨٩٧) ، و (عظيم الأدب المحدث) لايوجين دوهرنغ (ليبزيغ ١٨٩٣) .

وقد توهجت شعلة الجدل مستنفدة بذلك جزءا كبيرا من الوقود الفكري للكتاب والنقاد في هذه السنوات . لكنها أوقعت خسارة فادحة . اذ ، في حدود الوقت الذي دبّج فيه صاموئيل لوبلينسكي الحجج المؤيدة والمناقضة لهذه التطورات في (كشف رصيد المحدث) (برلين عام ١٩٠٤) كان الموضوع قد استنفد قوته ، وبعد أن شهد مسارا مضطربا لما يربو على العشرين سنة فقدَ فَقَدَ أخيرا الزخم . وبعد خمس سنوات ، أعلن « خروجه » بدراسة متابعة توفر عليها لوبلينسكي وعنوانها (خروج المحدث) (دريسدن ١٩٠٩) ، فالعالم الأدبي لألمانيا كان أتخم وأصابه السقم من المصطلح . وأصبح « المحدث » ، حتى النعت « حديث » أمارة على كل ما كان عتيق الطراز وبورجوازياً ، مصطلح لم توح مضامينه إلا بالنفاد والذوى . وبالنسبة لجيل الحرب العالمية الاولى من الكتّاب

الجدد والجريئين في المانيا ، فان المصطلح كان شيئا لا بد من مواجهته بنكران ايجابي . وقد خرج التعبيريون عن مألوفهم ليعلنوا كم كانوا « غير محدثين » ـ وهي ثورية تهكمية لا تضيع سدى مع أولاء الذين كان رأيهم في الحداثة أنجلو ـ أمريكياً في معظمه . وإن لحظة الانكار الالماني للمحدث من حيث هو مصطلح صحيح لتؤذن ببزوغ الحداثة الانجلو ـ أمريكية كما تفهم اليوم ؛ وأي تقرير شامل عن الحداثة الاوربية لا بد أن يكون من بين مهامه الرئيسة حل هذا التباين .

ـ ٥ ـ

لكن لن يجدي فتيلاً ترك الانطباع بأن هذا « المحدث » الألماني كان شيئا بسيطا غير متمايز نما ، كما هو متوقع ، من جذوره في الثمانينيات وصولا الى سن النضج وليؤول ، من ثمة ، الى انحدار في مطالع هذا القرن . إذ أنه على طول مسار خط التطور الدلالي في موقع ما لم يكن هناك انقطاع ، ولا فتق ، ولا ردة أو ثورة ، بل تغير مفاجيء في الاتجاه ، اعادة تعبئة للفكر . ولم يكن في طبيعته ما هو مغاير لفكرة Wendepunkt (نقطة الانعطاف) ، والمألوفة لدى العارفين بنظرية تييك Tieck في الجديد Novelle ـ وهي نقطة يقع عندها منعطف في الحوادث غير متوقع ، لكن ـ عند النظر الى الماضي ـ لا يعدم الباعث ، هو اعادة للتوجه ليست ـ كما يمكن لأحدنا أن يرى الآن ـ متسقة كلية فحسب ، بل منطقية أيضا ، ولربما محتومة . هذا ويمكن أن نجادل بأن هذه الظاهرة بالذات ـ والتي تشكل في المنحى الفرنكو ـ أنجلو ـ أمريكي عنصر التميز ذاك ـ هي ما نشده النقاد . لكن ما هو لافت بشأن هذا التطور لـ « المحدث » الألماني ـ وأن نضعه في زمن يقارب سنة ١٨٩٠ ليس بالخطأ الفادح ـ هو انه ـ وبسبب من ان اللحظة كانت واعية ذاتها وظاهرة للعيان ـ جيد التوثيق ، وبالتالي مطواعا للبحث والاستقصاء ، مثل احداثيات السينات والعينات لشكل من أشكال التغير أكبر بكثير محتوى بداخله المعنى الأكبر للحركة الحداثية .

هذا . ولعل الوقوف على بعض هذه المعاني التي تنطوي عليها طبيعة هذه الحادثة ممكن اذا رجعنا الى تعليقات ليونيل تريلينغ عن المحدث . يعنون تريلينغ مقالتــه لعام ١٩٦١ « حــول العنصر المحدث في الأدب المحدث » . ويشي عنوانه بحادثة مضى عليها أكثر من قرن ــ محاضرة ماثيو آرنولد لعام ١٨٥٧ ، وهي « حــول العنصر المحــدث في الأدب » . كان آرنولد من بين اولئك الفيكتوريين الذين احتازوا على احساس ناشط بالحداثة والتغير ، وشعر أن هذا قد رتّب مطاليب على الذهن والفن جديدة . وقد كانت مضامين المصطلح « محدث » مركزية بالنسبة اليه ، لكنها مضامين مختلفة كليا عما هو سائد اليوم . كانت مضامين كلاسيكية بشكل ملموس : كان العنصر المحدث دعــة ، وثقة ، وتسامحاً ، كان النشاط الحر للذهن والمكتسب لأفكار جديدة في شروط الرخاء المادي ، وقد انطوى على الرغبة في الحكــم بوساطة العقل والبحث عن قوانين الأشياء . واذا شعر آرنولد ــ ونحن نعلم أنه فعل ــ بقدرة غياب العقل، والفوضى ، والاكتئاب الشخصي العميق ، وباحساس قوي بالفــوضى الاجتماعية ، فانه لم ير في هذه الامــور الخصائص الأساسية للعنصر المحدث . ومع ذلك ، فكما يقول تريلينغ ، ان العنصر المحدث هو لعقلنا عكس ما يراه آرنولد أو يكاد ــ فهو العدمية ، « نهج مرير من العدائية للمدنية » ، « انقشاع الوهم بازاء الحضارة نفسها »(٣٤) . وفي موقع ما في السلسلة ــ وهنا يلاحظ تريلينغ أهمية نيتشة ، فرويد ، كونراد ، والسير جيمس فريزر وأنثروبولوجيته ــ يطرأ تغير جذري نعرف معه التقاليد الفكرية للبلوى ، والجفوة ، والعدمية . ان فكرة المحدث مقيدة بالشعور بالفوضى ، والقنوط ، واللانظام . وعليه ، يمكن لكلمات من قبيل « محدث » أن تبدل مضمونها فجأة ، كم من الحساسية ينحسر وينمو آخر دون تبدل في المصطلحات . تخيّل ، اذن ، أن دورة مــن التطور مركزة في فسحة قصيرة من الزمان ــ بضعة أشهر ، ســنة أو سنتين في الأغلب ــ ويشرع واحدنا بالاحساس بطبيعة Wendepunkt (نقطة انعطافنا) .

وكان ما يغمر كامل إحساس الثمانينيات بالمحدث ايمان راسخ بالتقدم الاجتماعي ، استعداد للاعتقاد بأن تعرية المساوىء هي مقدمة لمحوها من الوجود ، وأن انكار الماضي التقليدي هو افساح في المجال لنمو اخلاقي صحي ، والمثل مستحبة . العمل الجاد ، الرؤية الواضحة ، الشجاعة ، الصبو نحو هدف ـ هذه هي مفاتيح المستقبل ، وتنشىء انماط جديدة للانسان ، وللمجتمع ، وللفن . في مقالة ايوجين وولف لعام ١٨٨٨ التي أفصح فيها وعرّف لأول مرة مفهوم المحدث ـ وهو مفهوم يمكن للمرء أن يقع على تفاصيله معبّر عنها بالنهج الانجلو ـ امريكي ، أيضا ـ يبتكر ناطقاً يشرح كيف يمكن التعبير عن ذلك المفهوم بلغة تشكيلية نحتية :

مثل امرأة ، امراة حديثة ، مفعمة بالروح الحديثة ، وفي الوقت نفسه شخصية نموذجية امراة **عاملة** ، مشبعة ـ رغما عن ذلك ـ بالجمال ، ومعبأة بالمثل ، عائدة من عملها المادي الى خدمة الصلاح والنبالة ، كما لو كانت عائدة الى البيت حيث ولدها الحبيب ـ اذ ليست هي عذراء شابة ، سخيفة وجاهلة لمصيرها ، انها خبيرة لكنها امراة نقية ، سريعة الحركة كما روح العصر ، بأردية خفاقة وشعر مسبل ، تخطو للأمام .... تلك هي صورتنا الالهية الجديدة : المحدث(٣٥) .

لكن هذه الايقونة الناجعة ، ما كانت لتدوم طويلا . ولم تكد تمضي بضع سنوات حتى ارتبط المحدث بمجموعة جد مختلفة من الصور . لم يتمالك حليف سابق لوولف هو م. ج. كونراد ـ وكان يكتب في العام ١٨٩٢ ـ أن يكبت الازدراء والمرارة اللذين شعر بهما بإزاء روح التبدل في المحدث وممثليه ، وفي حمأة استعارات مختلطة سفّه قادة الأدب الجدد :

ان الشعر الحقيقي الوحيد حاليا هو فن التذوق المخل بالاعصاب ، ذاك الذي يلقّمنا أفظع الاحاسيس ، التي تدغدغنا بأساليب مجمّعة من العيادات الأدبية في أرجاء

العالم ، تم اختبارها جميعا بفرض التنقية ، وبهذه الاشياء علينا أن نقود الحركة الثقافية في أوروبا ، نحن الفجرة بفعل نعمة نيتشة ، نحن السحرة في عالم اللهو والشهوانية المفرطة، نحن صوفيو الفرجة الدولية ، نحن الرولاندات (جمع رولاند) المسعورون المنعم علينا بالعجز والحماقة ... وبالنسبة لسليم العقل في يومنا هذا فهو لا يلقي بالا البتة لما يفقسه المختصون المتطرفون في المحدث من بيض وقواق غريب (يبيض في وكر غيره ـ المترجم) في معابد ومواخير منعطف القرن ، وهم يهزهزون « إيّاتهم isms ـ »الصغيرة وراءهم كالأذناب : الرمزية ، الشيطانية ، المثالية الجديدة ، الهلاسية ... انتظر بضع سنوات لتتبلور الاشياء ، واذ ذاك لن تجد ديكة تصيح مؤذنة بأيٍّ من هذه الشموذات فوق المحدثة التي هي موضع ممارسة هذه المنعطفاتالهزلية في الأدب والفن(٣٦) .

على الرغم من جوانبها الهزلية ، فإن مقولة كونراد تتصدى ، على هذا النحو ، لمشهد كان يعقّد ثورة التسعينيات ، وأكثر ألفة بالنسبة الينا بكثير كما نعهده في ملاحظات ماكس نورداو : عبور الروح « المحدثة » مع روح الانحطاط والجمالية .

وكيما نقف على نوعية التغير هذا من المفيد ، مرة ثانية ، أن نقرأ لائحة الأسماء . عندما كتب جورج برانديس ، في مطالع الثمانينيات ، عن « العقول المحدثة » ـ كما نعتها ـ عن رجالات الاختراق المحدث ، فعمّن ـ يا ترى ـ كان يتحدث ؟ عن ابسن وبجورنسن ، عن جاكوبسن ودارتشمان ، عن فلوبير ، رينان ، جون ستيوارت ميل . لكن بشكل خاص عن ابسن . وعندما فكّر كتاب الثمانينيات الألمان بالأدب «المحدث» فيمَ كانوا يفكرون ؟ بابسن ، بزولا وتولستوي ، دوديه ، بريت هارت ، وويتمان . لكن خاصة ، أيضا ، بابسن . وعندما ، رغما عن ذلك ، بحث

جيل نقاد التسعينيات ـ وهم غالبا كما سابقيهم ـ عن صفات « محدثة » ، فإلى مَنْ كانت التفاتتهم ؟ الى ستريندبرغ ونيتشه ، بوخنر وكيركيفارد ، بورجيه وهامسن وميترلينك . اكن ، خاصة ، ستريندبرغ . وهذا هو تغيّر حاد ، وليس هناك مكان يتجلى فيه بصورة درامية اكثر مما يتجلى في مقالتين متتاليتين للناقد الفييني (من فيينا) هيرمان باهر ـ احداهما في ١٨٩٠ ، في أول سلسلة لدراساته وتدعى (في نقد المحدث) ، والأخرى في عام ١٨٩١ ، في السلسلة الثانية (٢٧) . ففي الأولى عرّف مهمة الادب « المحدث » بأنها التوصل الى تركيبة من الطبيعية والرومانسية ، وشدد على مثال ابسن باعتباره المثال الأعلى . وفي غضون عام نراه يتحدث عن « سعار التطور المتسارع » الذي فاق التوقعات بشكل وصلت معه الأشياء نصف المتوقعة الحدوث في نهاية القرن ، بعد ستة اشهر فقط . وهو يومىء الى ستريندبرغ وشلة الاسكندنافيين المتحلّقين حوله ـ أولا هانسن وآرنى غاربورغ ، مثلا ـ باعتبارهم ممثلي الأدب الأكثر حداثية آنئذ . وهنا ، في هذه الفسحة الزمنية الوجيزة ، يحتاز المرء على احساس بكلا الانتقال ، ومع ذلك ، **الاستمرارية** الجوهرية للحوادث . هذا ومن الممكن تقفي موضة إبسن وموضة ستريندبيرغ في المانيا ـ والحق في كل أوروبا ـ في مصدر رئيس واحد ، جورج براندیس : موضة إبسن في تفنيد براندیس لمفهوم الاختراق المحدث ، وموضة ستريندبرغ في المانيا ـ والحق في كل أوروبا ـ في المحاضرات الإلقاحية التي توفر عليها براندیس في كوبنهاغن في عام ١٨٨٨ ، والتي استثارت ليس ستريندبرغ فحسب بل كامل الأمة الألمانية (التي ـ حتى تاريخه ـ قد تجاهلته بوجه الاجمال) حتى اكتشاف نيتشه، ونشرت اهميته في قلب اوروبا وفي انكلترا والولايات المتحدة .

ويمكن الوقوع على نقطة العبور عينها ـ والتي (بتعبير بعدم الدقة) تحين حينما يحصل شيء ما لحظوظ الواقعية والطبيعية ، وهما

بحد ذاتهما محدثتان ، لكن ليستا بالحركتين الحداثيتين تماما ـ في مكان آخر . ففي عام ١٨٩١ ، عندما استعان الصحافي الباريسي جول هوريه ببول اليكسيس ، الروائي وتلميذ زولا ، ليكتب ما ينبغي أن يكون البرقية الأدبية الكلاسيكية ـ « الطبيعية ليست ميتة » ، نصت البرقية ، (« الرسالة قادمة » ـ فانه قد استفزّ الدبابير من أوكارها : ومن طنينها تشتق الحركة الحداثيّة . وقد دافع اليكسيس ـ في الرسالة التي وصلت بالفعل ـ عن دعاوى الطبيعيين باعتبارها حركة المحدث : وهي لم تكن مدرسة بل اسلوباً أو طريقة في المعرفة ، ونزعتها التي تأخذ جانب العلمية ، والعقلانية والديمقراطية تضم الى مملكة الادب في القرن العشرين « التيار الواسع والعام الذي ينقل عصرنا صوب علم أكبر ، وحقيقة أكبر ، و ـ دون ريب ـ سعادة أكبر » . أما فيما يخص النزعات باتجاه الرمزية والانحطاط ، وعلم النفس في الفن فقد وجد هذه بالية و « مجرد هزلية » . ومع ذلك ، ففي تشقق سطح الطبيعية وروحها الكامنة الوضعية يشعر المرء بنمو الحركة الحداثيّة : وكما يشير هـ . ستيورت هفس ، « لقد استشعر دارسو السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ، بكافة ، تغيّراً سيكولوجياً عميقاً ، بطريقة أو بأخرى » (٢٨) وهو رد فعل تجاه الوضعية باتجاه افتتان بالقوى اللا عقلانية أو اللا شعورية . لكن ، عند النظر الى حركتي الحداثة الالمانيتين ، الأولى (قبل عام ١٨٩٠) واللاحقة (بعد عام ١٨٩٠) يمكن أن يتبيّن المرء بوضوح في هذا السياق ـ وهذا شيء ربما تموّهه الحوادث الأكثر تشوشا في أماكن أخرى ـ أن الواحدة تنبثق عن الأخرى . وأن يعمل واحدنا ، والحالة هذه ، بأمل أن يستحوذ على مكافأة ، على أن يستقطب الحداثة على محور ابسن ـ سترينبرغ لهو نتيجة طبيعية ، ولاسيما أنه أثناء الاعوام القريبة من ١٨٩٠ تصادف حدوث القيادة الاسكندنافية في الدراما الاوربية بشكل مفيظ مع الجيشان في الحياة الثقافية الألمانية ، ووصلت الى أمكنة أخرى أيضا ـ الى تلك المواهب المحدثة المغايرة جدا ، على سبيل المثال ، كما عند شو وجويس . ويكاد يكون شيئاً رامزاً أنه ما إن غادر إبسن المانيا في عام ١٨٩١ ، بعد سنوات

الإقامة الطويلة هناك ، عائدا الى وطنه الاصلي النرويج ، حتى وصل ستريندبرغ نفسه الى برلين ليهز ويستفز عالمها الثقافي بحركاته وحركات رفاقه المريبة في حانة بلاك بور (الخنزير البري الأسود) . ومن الملائم ، كذلك ، انه في الاعوام الاخيرة لقرن ما فتىء يراكم تدريجيا كماً من النظريات والفرضيات لجمالية الرؤيوية ، والتاريخانية ، والنيتشية وفي الحق ، الداريونيسية ، التي كانت نسبتها تتنامى مع النظر الى العصر المحدث على أنه جديد ومتميز ، تاريخيا ، أقول من الملائم أن يستشعر المرء ، في قلب الاقطار الأوربية بالذات ، ليس مجرد تمدد بل انشعاب في الدافع نحو المحدث .

- ٦ -

من المحتمل أن يسأل القارىء الذي تابع تمرين إعادة النظر في الأصول الحداثية الذي عرضنا له حتى الآن السؤال الواضح التالي : ماذا يستتلي من مثل هذه الاقرارات ؟ لعل ما يستتلي ، بداءة ، هو أن الريب التي تطال المسميات الحالية — وهي قوية من قبل — باعتبارها دليلا على الحوادث ، قد لقيت المزيد من الدعم . ومن الجلي أن كثيرا من التسميات القياسية — الطبيعية ، الانطباعية ، الرمزية ، التصويرية ، المستقبلية ، التعبيرية ، ان لم نعدد المزيد — قلا تلاقت وتعاظلت الأمر الذي أعطى تركيباً مشكوكاً فيه من حركات عديدة مختلفة جذرياً في النوع والدرجة . والواضح أن الحركة الحداثية — سواء استعملت كمصطلح ضمن السلسلة أو مصطلح يصف السلسلة — ا ليست استثناء، وهي عرضة الخلط دلالي كبير . لكن ماهو واضح أيضا هو أن الخلط الاصطلاحي يجب أن لا يكون تعلة لتمويه بعض صعوباتنا . وانه لمن المغري أن نفترض أن الحركة الحداثية الانجلو أمريكية والحداثتين الالمانيتين قد كانتا شيئين جد مختلفين ، حدثتا في أوقات مختلفة ، واتفق أن اكتسبتا تسميتين مشتركتين في الأصل . وعليه ، فاذا ما كنا نروم مشابهات دالة فمن الممكن أن نسرح بصرنا في الأمداء ونسعى الى مضاهاة الحركة الحداثية الانجلو — امريكية في مطالع القرن العشرين مع الحركة المعاصرة

في التقليد الالماني ، والتي ستكون الحركة التعبيرية . والحق أن الفكرة التي تقول إن القاسم المشترك بين الحركات الحداثية هو ، بالضبط ، التعبيرية ، قد طرحها ر. ب. بلاكمور(٣٩) . على أن غراهام هو قد أبرز بعض المخاطر الناجمة عن هذا التعميم والمقارنة :

> لقد أشار السيد بلاكمور الى مجمل الحركة الأوربية ، التي تنتمي اليها الحركة الانكليزية بأنها التعبيرية . على انني لست راضيا جدا عن هذا بقدر ما يتعلق الأمر بشأننا المحلي. فالتعبيرية في الفن لها مفهوماتها الالمانية ، والأدب الذي نحن نناقشه هو انجلو ــ أمريكي متأثر بعمق بفرنسا . والتعبيرية اسم لنوع من عقيدة نقدية ، عقيدة في الشخصية والتعبير الذاتي ، وهذا بالضبط ما ليس تعتنقه مدرستنا في القرن العشرين(٤٠) .

وإن هو والحالة هذه ، يتحدث عن الشعاب وحيد واضح ضمن الحركة الحداثية ، وهو ، بالطبع ، يشير الى العقيدتين : اللاشخصانية والكلاسيكية اللتين تسمان كثيرا من الفكر الانجلو ــ أمريكي الحداثي ، ولاسيما ذلك العرق فيه الذي يتركز في التصويرية ، والذي يغدو ، بكل المعاني ، النواة الصلبة للنزعة الانجلو ــ أمريكية .

ان ما يجلوه لنا هذا هو أن هنــاك ، في داخــل كل ترتيب زمني للحوادث ، صعوبات حادة (وهو عين ما يبين انه يحدث في الآن ذاتــه في أقطار مختلفة) ، وأن كثيراً من الأفكار والبواعث الأساسية في الحركة الحداثية قد تم استقطارها على مدى فسحة زمنية ممتدة ، في تنويعــة من الظروف المتباينة . الا أن هناك تعقيداً آخر : ان الافتراض القــائم فيما بين التعبيرية والتصويرية ليس القصة بأكملها ، أيضا . واذ نرى الى الأمر بايجاز من الطرف الانجلو ــ امريكي لبرهة ، فانه يمكننا أن نتبين وجــود روابط بــين شتى التطورات الألمانيــة وشتى أطوار التجربــة الانجلو ــ أمريكية . لقد كان تأثير ابسن ونيتشه معروفاً منذ أمد في انكلترا وأمريكا كلتيهما . لكن هناك أيضا دليلاً متنامياً على وجود روابط

بين د. هـ. لورانس والاطوار الأولى للتعبيرية ، من خلال زوجته فريدا ، وعلى عناصر تعبيرية مكينة لدى جون دوس باسوس ويوجين أونيل ، وهلم جرا . وعلى نحو مماثل ، فان التطورات المستقبلية ، والتي مالت الى أن تشـارك التعبيريـة قبولها المستبشر للمدينـة الحديثة والآلـة الحديثة ، والاحساس بالحدوث العارض ، تنتقل ، على ما هو واضح ، الى التجريبية في اللغة الانكليزية .إن النهج الأنجلو ــ أمريكي ليس واحداً، كما يبدو واضحاً عند النظر الى الفوارق بين قصيدة للورانس وقصيدة لباوند في مجموعة مختارات تصويرية ، أو ملاحظة الطريقة التي أمكن بها للشعراء من أمثال ويليام كارلوس ويليامز وهارت كرين، وبينما يحترمون «الأرض اليباب» ، أن يعتقدوا أنها، بعدميتها وقنوطها، قد أعادت الشعر عشرين سنة الى الوراء(٤١). بوجيز العبارة ، لقد كانت الحركة الحداثية، في معظم البلدان . مركبـا غـير عـادي من المستقبلي والعدمي ، الثوري والمحافظ ، الطبيعي والرمزي ، الرومانسي والكلاسي . لقد كانت احتفاء بعصر تكنولوجي وادانة له ، قبولا حماسيا للاعتقاد بأن أنظمة الثقافـة القديمة قـد ولت ، وقنوطاً عميقاً في وجه تلك الخشيـة ، خليطاً من الاعتقادات بأن الأشكال الجديدة كانت ظواهر هروبية من التاريخانيـة وضغوطات الزمن مع الاعتقادات بأنها كانت ، بالضبط ، التعبيرات الحية عن هذه الأشياء . وفي أغلب البلدان هذه كان عقد الجيشان هو تسعينيات القرن التاسع عشر . فالحركة الحداثيـة ، والحالة هذه ، لهـا بالفعل أطوارها المتميزة ومناحيها وتقاليدها المتميزة ، لكن هناك غنماً كبيراً في محاولة ربطها والمصالحة بينهـا . ومن بين شتى مظاهر إعـادة التقويم والموالاة التي تأتي في أعقاب هـذا التمرين الناجع ، يمكننا أن نلاحظ واحدة من رتبـة كبيرة على نحو خاص اذ كلما اوغلنـا افقياً وعمودياً في محاولاتنا للوصـول الى جذور الحركة الحداثيـة ازداد احتمال سؤالنا أسئلة حول العلاقة القائمة بين الحركة الحداثية واثنتين من الحركات العقلية والفنية الأساسية في القرن التاسع عشر : الرومانسية ، والطبيعية الوضعية . وقد أغوى بعض النقاد على أن يروا في الحركة الحداثيـة انبعاثا للرومانسية ، على الرغم مما يتصور من أن ذلك يتم بصورة من

اللاعقلانية المحضة أكثر تطرفاً وتكلفاً . وهكذا ، وبينما يأخذ فرانك كيرمود وآ. الفاريز النزعة بمجملها ، ويتعرفان العناصر « الكلاسيكية » ضمنها ، فان كليهما يشيران الى أن الذاتية المكثفة للروح الرومانسية تبقى مركزية بالنسبة للفنون الحديثة .(٤٢) وما هو أكثر تفنيداً وتعقيداً من ذلك فقد توفر عليه أدباء رومانسيون من أمثال جيوفري هارتمان ، هارولد بلوم ، روبرت لانغباوم ، مورس بيكهام ، وبتعديلات أكبر ، هيليس ميلر ، والذين يرتؤون بطرق مختلفة استمرار الكلَف الرومانسي الرئيس بالوعي ، وبعلاقات الذات ـ الموضوع ، وبالخبرة المركزة(٤٣) ، في الحركة الحداثيّة . لكن لا مناص لهذه المجادلات من أن تتعرف عنصر الانقطاع (اللاستمرارية) المستتر في مكان ما من السلسلة . وكما يسوق هيليس ميلر تعبيره ، « لقد ظهر نوع جديد من الشعر في زماننا ، شعر يخرج من الرومانسية لكنه يتعداها »(٤٤) . وإن تفحصاً للفترة ما بين عام ١٨٨٠ ومنعطف القرن ، في كلا المنحيين الألماني والأنجلو أمريكي ، لا بد أن يجلو تماماً حقيقة أننا معنيّون بما هو أكثر من ردّة الى روح الرومانسية . اذ ، إن كان هناك شيء يسم هذه العقود ويعطيها طابعها الفكري والتاريخي فهو الافتتان بالوعي المتنشّىء : الوعي الجمالي ، النفسي ، التاريخي . وتحت ضغط التاريخ ، والدفع المتولد عن الأزمنة الحديثة ، والتي يسير بركابها الآمال والرغائب الثورية ، والقوى الجديدة الكامنة ، النفسية والاجتماعية ، ينشأ الانهماك . إن السجلات الجديدة للوعي تغير احساسنا بالتاريخ ، واحساسنا باستقرار الوعي ذاته ، ذاهبة بنا الى مفهومات جديدة من الارتباط العقلي والعاطفي . يقول ستريندبرغ عن ناسه في « الآنسة جوليا » (١٨٨٨) : « لئن كانوا شخصيات حديثة تعيش في عصر انتقالي يفوق بأي معدل كان ، في استعجاله للهستيريا العصر الذي سبقه ، فانني قد رسمتها في شكلها المنشطر والنوساني ... تأليف من الماضي والحاضر ... قصاصات من الكتب والجرائد ... »(٤٥) وهذا النوع من التعليقات لن نعدم أن نرى مثيله عند أي كاتب حداثي فيما بين ثمانينيات القرن التاسع عشر وثلاثينيات القرن العشرين ، وبخلطه معا التجزؤ ، والانقطاع ، والعصر الانتقالي المحدث ، فإنه هو ذاته محدث .

ومن المألوفات الأكبر للتاريخ الثقافي أنه يمكننا تمييز نوع من النوسان في الاسلوب على مدى فترات زمنية ، مد وجزر بين نظرة عالمية عقلانية في الأغلب (الكلاسية المحدثة ، التنوير ، الواقعية) وفورات متناوبة من جهد لا عقلاني أو ذاتي (الباروك ، حركة العاصفة والاندفاع ، الرومانسية) . وتمخض عن هذا الاغراء بالنظر الى العصور على أنها تحديداً هذا أو ذاك : القلب أو العقل هو السائد ، العقل أو العاطفة هو المهيمن ، والنموذج الثقافي أما « ساذج » أو « عاطفي » ، إما أبولو او دايونيسيوس يزعم الموالاة . وقد يسعفنا في فهمنا للحركة الحداثيّة اذا ما أدركنا أن هذه الحالات النفسانية يمكنها أن تتقاطع وتتمازج . وهي ، على ما يذهب الجدل ، ليست أقطابا ثابتة تنوس فيما بينها الروح أو الحالة النفسية ، بل هي بالحرى عرضة لدينامية التغير ، تتحرك على مسالك متناحية . هب ، إذن ، أن الفترة التي ندعوها بالمحدثة لا ترينا مجرد اعادة تأهيل للا عقلاني بعد فترة من الواقعية المنظمة ، او بالنسبة لتلك المسألة عكس ذلك ، فترة من الكلاسية بعد مرحلة رومانسية ، بل مركباً من هذه الامكانات جميعها : التخلل ، المصالحة ، التدامج ، الانصهار — ولربما الانصهار المتفجر بشكل يدعو للهلع — فيما بين المنطق وانتفاء المنطق ، العقل والعاطفة ، الذاتي والموضوعي . دعنا نسترجع الى اذهاننا احدى العقائد المركزية في المحدث الأنجلو — امريكي ، التعريف التصويري للصورة ، بكلمات إزرا باوند : « الصورة هي تلك التي تعرض مركبا فكريا وعاطفيا في ومضة من الزمن . »(٤٦) إن باوند يتحدث هنا عن تراصف المتناقضات بغية حلها ، ويمكن لنا أن نسحب فكرة الانصهار تلك الى مناطق من الخبرة أخرى . او انظر الى بول كلي وهو يتحدث عن الرسم : « في السابق اعتدنا على تصوير الأشياء المرئية على الأرض ، أشياء اما أننا احببنا النظر اليها او كان يمكن ان نحب رؤيتها . أما اليوم ... فيبدو أن الأشياء تتقلد معنى أوسع واكثر تنوعا ، وغالبا على نقيض ، كما تبدو ، من الخبرة العقلانية للأمس . هناك مسعى حثيث لتوكيد الطابع الجوهري للعارض أو الاتفاقي » . ونحن نتعرف ، ثانية ، وفي الحال ، الخاصية المشتركة

بين كثير من الحوادث المتميزة ، والاكتشافات والنواتج المتميزة لهذا العصر المحدث: في الكلف بتموضع الذاتي، وبجعل المحادثات غير المسموعة للعقل مسموعة أو مدركة بالاحساس ، بوقف السريان ، بلا عقلانية العقلاني ، بتغريب وتجريد أنسنة المتوقع ، بجعل الغريب وغير العادي يجري مجرى العرف ، بتعريف السايكوباثولوجيا (علم النفس المرضي) للحياة **اليومية** ، بعقلنة العاطفي ، بعلمنة الروحاني ، برؤية المكان كدالة للزمان ، الكتلة كشكل من أشكال الطاقة ، واللايقينية على انها الشيء اليقيني الوحيد .

انه انصهار متفجر ـ على ما قد يفترض أحدنا ـ دمّر المقولات المنسقة للفكر ، دكّ الأنساق اللغوية ، خلخل النحو الصوري (الشكلي أو المنهجي) والعلائق التقليدية بين الكلمات والكلمات ، والكلمات والأشياء ، متوجا سلطة الحذف (لكلمات في الجملة وعلامته ثلاث نقاط ... ـ المترجم) والارداف والسرد (من غير استعمال حروف العطف ـ المترجم) ، والاتيان في ركابها ـ لنستعمل عبارة ايليوت ـ بمهمة صنع تراصفات جديدة ، كليات جديدة ، أو ، بلغة هوفمانستال ، ابتكار لا نهائية من العلاقات الجديدة من « الانسان والحيوان والحلم والشيء » . واذا ، ختاماً ، نشد أحدنا الحادثة ذات القدرة المعرّفة بالضبط ، النقطة الرامزة بشكل فائق ، فانه لا بد أن يلتفت الى التسعينيات ، والى اهتمام ستريندبرغ ، على سبيل المثال ، التام ، واليائس ، والمديد بعلم السيمياء ، ذلك الانصهار الفريد للمنطق واللا منطق ، العلم والسحر ، أو الى كونية (كوزمولوجيا) ييتس الثورية ، بما فيها من بحث عن الوحدة بين الزمني واللا زمني ، الراقص والرقصة . سيلتفت واحدنا الى الاكتشاف الداعم بأن اندفاعة الوعي المحدث قد أثارت قضايا كانت أكثر من مجرد تقريرية ، كانت جمالية بشكل حاسم ، مشكلات في صنع البنى واستخدام اللغة والدور الاجتماعي للفنان ذاته . سيقتضي الواحد منا أن يتأمل الادراك غير المريح بأن روح الطبيعية ـ بما لها من مزاج علمي تفاؤلي مستتر ، واحساس بالانعتاق السياسي ـ لا بد أن تجد

طريقة لفهم الضغوطات الغريبة للقوى اللا شعورية ، والاجابة على التحولات (المسوخ في الشكل) النورانية ، وغير الوضعية التي بامكان الفن أن ينتجها على نحو فريد . إن الأعمال العظيمة للحركة الحداثيّة تحيا وسط أدوات النسبية المحدثة ، والشك ، والأمل بتغير علماني ، لكنها تتوازن على شدة الاحساس بالانتقال ، وغالبا ، كفّ يد القوى التي تدوم من الماضي وتلك التي تنمو من الحاضر الجديد . وهي تتمحور على صور ملتبسة : المدينة كامكانية جديدة وتجزؤ غير واقعي ، الآلة ، خذروف جديد للطاقة ، وأداة مدمرة ، اللحظة الرؤيوية ذاتها ، الانفجار الذي يطهّر ويدمّر ـ صور ، مثل كهوف مارابار لدى فورستر ، والتي هي ، بقدرتها الكامنة ، مركب من كافة الخبرات الممكنة ، المدركة عالميا ، أو من التعددية والفوضى الخاويتين في العالم . انها صورة الفن الذي يكف عن العمل ، الانتقال والفوضى ، الخلق واللا خلق ، والذي يعطي التركيز والحساسية المخصوصين للفن الحداثي ـ يعطيه ما يطلق عليه أحد المساهمين في هذا الكتاب خاصية « الوجه اليانوسي »(1) .

ولعل من الصفات المميزة ، إذن ، أن يميل الكتاب الحداثيون الى كبح بعض ملامح الحساسية المحدثة ـ بعض تفاؤلها في التاريخ ، والعلم ، والتنشؤ ، والمنطق التقدمي ـ بينما شاؤوا أن يعتقوا غيرها . ان تسلسل الحركة الحداثية ، كما قلنا ، هو تسلسل متنوع جدا يمر عبر شتى محاولات التطويح بالدافع الواقعي : الانطباعية ، ما بعد الانطباعية، التكعيبية ، الدوامية ، المستقبلية ، التعبيرية ، الدادائية ، السوريالية . على أن هذه الحركات ليست جميعا من النوع نفسه ، وبعضها لايتعدى أن يكون تسمية لأصحاب متآلفين ، وقد مال الكتاب لأن ينضموا اليها ومن ثم يغادرونها . لكن الملمح الذي يربط مابين الحركات في مركز الحساسية المتبدي لنا هو أنها تنحو لرؤية التاريخ أو الحياة البشرية ليس كسلسلة

---

(1) يانوس : اله روماني موكل بالابواب والبدايات والنهايات وله وجهان أمامي وخلفي (المترجم) .

متتابعة ، أو التاريخ ليس كمنطق متطور . فالفن والعاجل يداهمان الآن بشكل مائل . في الأغلب ، تميل الأعمال الحداثية لأن تكون منتظمة ، اذن ، ليس على تتابع الزمن التاريخي ، أو تتابع الشخصية التطوري ، من التاريخ أو القصة ، كما في الواقعية والطبيعية . فهي تنحو لأن تعمل في الفضاء أو خلال طبقات من الوعي ، متوجهة صوب منطق الاستعارة والشكل . والرمز أو الصورة ذاتها ـ سواء كان رومانتياً أو كلاسياً ، سواء كان الرمز نصف الشاف مع ظاهرته الثانوية المصاحبة وراء القناع، أو المركز الموضوعي الصلب للطاقة المستقطر من التعددية ، والذي يدمجها لا شخصانياً أو لغوياً ـ يساعد في فرض ذلك التزامن الذي هو أحد عمد الاسلوب الحداثي . وبفعل هذه الوسائط يمكن أن يحدث التراص ، ذلك الاحساس بالاستقطار التوليدي الذي يمكنه ـ اذا قبسنا عبارة ايليوت في « يوليسيز » عن التزامن الراص والقدم التاريخي ـ « ان » يجعل العام الحديث متاحاً للفن ». وعليه ، فهناك عنصر حافظ في الحركة الحداثية ، واحساس بصعوبة ابستيمولوجية رئيسة . ان مهمة الفن هي أن تسترد، جوهرياً أو وجودياً ، كون الاتفاق العارض ، العديم الشكل . ان الواقع ليس مادة معطاة ، كما وليس هو تتابعاً تاريخياً وضعياً . وعليه يغدو عمل التخييل العمل الحاسم للخيال ، وتميل الحركة الحداثية ، بالتالي، لأن تعنى بتقاطع زمن رؤيوي ومحدث ، ورمز لازمني فائق السمو أو عقدة من طاقة لغوية محضة .

والآن ، اذا كان لهذه الافتراضات بخصوص الحركة الحداثية وطبيعتها أية مصداقية حقاً ، فانه يمكننا أن نجد كافة المظاهر الدالة ، تقريبا ، في تواريخ أبكر بكثير من تلك النقاط في عشرينات القرن العشرين والتي رأى فيها بعض النقاد الذروة لمجمل ذلك . ان مغزى نزع الابتكار والخلق عن السطح المعطى للواقعية ، ومقاطعة الزمن التاريخي بالزمن المتسق مع حركة وايقاع العقل الذاتي ، وانشداد الصورة النورانية ، أو خلاف ذلك ، الابقاء على تسلسل الخيالي مقابل القصة المتتابعة ، والاعتقاد بأن الادراك جمعي ، والحياة متعددة ، والواقع وهمي ، هذه الفكرة الحاسمة تتشكل في مركب ابداعي قبل الحرب الكونية الاولى

بزمن بعيد وهي موجودة هناك في القرن الماضي ، بينما تتقاطع الرمزية والطبيعية وتتمازجان . وان أحد الأسباب التي جعلت فترة ما بعد الحرب حاسمة هو أنه يمكن أن نرى الى الحرب ذاتها على أنها اللحظة الرؤيوية للانتقال الى الجديد . لكن في هذه المسألة يخلق بنا أن ننظر الى دلالة منعطف القرن ذاته ، وهو موضوع يتناوله فرانك كيرمود ببراعة في كتابه « الاحساس بالنهاية » ، وهو كتاب يجهد في استقطار طابع النظـريات الحديثة في الخيالية وكذلك الملامـح الـرؤيوية والتأريخية للحساسية الحداثية(٤٧) يرتئي كيرمود أن لمنعطف القرن تأثيرا ألفيا بشكل حاد (من العقيدة الألفية التي تؤمن بعودة المسيح وحكمه ألف سنة على الأرض ــ المترجم) . فهو يساعد في استقطار النزعة الألفية للناس في التفكير بالأزمة ، والتأمل في التاريخ باعتباره ثورة أو دورة ، والنظر في مسألة البدايات والنهايات ، وزوال ومجيء العالم ــ كما نظرت في هذه المسألة بالفعل الكثرة من عقـول fin-de-Siècle ، خاتمة القـرن ، و aube-de-Siècle فاتحة القرن . وللحساسية نفسها ، بالطبع ، تاريخ ممتد ، يرقى الى الموروث اليهودي ونوع الأهمية التي نوليها للزمن الدنيوي . وما تفعله الحركة الحداثية هو أن تثير وعي فكـرة ، ليس الشكل فحسب ، بل كذلك الزمن الدال ، وهذا أحد الأسباب التي جعلت المحاولات الجسورة لتمييز لحظة انتقالية (عام ١٩٠٠ عند هنري آدامز ، عام ١٩١٠ عند فرجينيا وولف ، عام ١٩١٥ عند د. هـ. لورانس) بحد ذاتها ملمحاً للحساسية الحداثية . ان نتائج هذا الوعي الرؤيوي للتسلسل تساعد في تفسير الكثير من الحداثية . فهو يضيء الجهـد الحداثي لتجاوز التتابع التاريخي بمقاطعته مع لازمنية الوحي الفني : فالفنان ــ كما جاتسبي عند سكوت فيتز جيرالد ــ يقلب الساعة الجدارية على الرف بنقرها الخلف ويرى الجمال ، والشكل ، والحلم . وهو يضيء الرغبة لاعادة تقويم بنية وعمل العقل : « كيما نستحسن الطريقة الوثنية للفكر » ، ويخبرنا د. هـ. لورانس ، « علينا أن نلقي جانبا طريقتنا نحن في المضي والمواصلة ، من البداية حتى النهاية ، وندع العقل يتحرك في شكل أدوار أو حلقات ، أو ينتقل قفزاً هنا وهناك على تجمع من الصور.

ان فكرتنا عن الزمن كاستمرارية تسير في خط أبدي مستقيم قد عطلت بشكل تعسفي وعينا »(٤٨) وكذلك ، فهو يضيء توق الحركة الحداثية لرؤية الكون عارضاً (اتفاقياً) ، ألم به الفقر ، مجرداً ، الى أن يعاد تخيله ، وتفهم قوته (فحولته) من خلال المستويات والاقترانات المتاحة للعقل التخيلي .

هذا المركب الحاسم يستمر الى ما بعد الحرب ، وبالتأكيد حتى عام ١٩٣٠ . ولاحقا لذلك يبدو أن بعض عناصر الحركة الحداثية قد أعيد توزيعها ، مع عودة التاريخ بشكل متنام في صالح المفكرين ، وعندما — مع ضياع الهدف والتماسك الاجتماعي وتسارع التغير التكنولوجي — كانت الحركة الحداثية مشهداً مرئياً مفتوحاً على النقرير البسيط ، وعندما ينحو الركود العالمي بشكل مطرد نحو اعادة الجبرية السياسية والاقتصادية الى الايديولوجيات الفكرية . وعلى هذا فتركيزنا في هذا المؤلف ينصب على فترة ما قبل عام ١٩٣٠ ، رغم أن الحدود هنا لا يمكن أن تكون واضحة ، حيث أن النظرة الأوسع للحركة الحداثية التي قدمناها لا بد أن توحي بسلسلة غير عادية من الاستمراريات وصولاً الى الفن الراهن . وهناك سبب آخر لهذا التركيز . اذ لعل أحد الملامح الملحوظة لهذه الفترة بين ١٨٩٠ و ١٩٣٠ هو الكوكبة غير العادية من المواهب التي نلفاها هناك . ان القلة من الفترات التاريخية تشتمل على هذا الثراء غير العادي في الكتاب الكبار — أوربيين ، وامريكان — الذين يوفر تعقيد التقصي الجمالي عندهم ، والاحساس التوليدي بالاسلوب لديهم ، وذكاؤهم المثابر والمهدد للذات ، يوفر كثير العمل الجدير بالنظر والمناقشة التفصيليين . لربما كانت الحركة الحداثية تجريداً اسلوبيا ، تجريدا عسير الصياغة بصورة استثنائية . لكنها تتلقف تحت تسميتها الفضفاضة النما الباعثة على النشاط عددا جما من الكتاب الذين يجلون الفن لنا بطريقة عظيمة الشأن . وهي لا تستحوذ كما قلنا على كتاب القرن العشرين المهمين بكافة ، لكنها تستحوذ على ما يكفي لجعل مجلد مكرس للتجريبية الحداثية استكشافا لبعض اكثر الابتكارات الأدبية اهمية وخطراً في قرننا الصعب .

الحـواشي :

١ ـ هربرت ريد ، الفن راهنا (لندن ، ١٩٣٣ ، طبعة منقحة ١٩٦٠) .

٢ ـ سي . أس . لويس ، De Descriptione Temporum محاضرة افتتاحية (كامبردج ١٩٥٥) طبعت ثانية في مؤلفه ((لقد طالبوا بورقة بحث)) (لندن ١٩٦٢)، ص ٩ ـ ٢٥ .

٣ ـ رولان بارث ، الكتابة في درجة الصفر ، ترجمة آنيت لافيرز وكولن سميث (لندن ١٩٦٧) ص ٩ .

٤ ـ ج. س. فريزر ، الكاتب المحدث وعالمه (لندن ١٩٥٣) رينشارد ايلمان وتشارلز فيدلسون (محرران) المانور الحديث ، خلفيات الأدب الحديث (نيويورك ولندن ١٩٦٥) .

٥ ـ ليونيل تريلينغ، ((عن العنصر المحدث في الأدب المحدث)) ، في ((ما وراء الثقافة)): مقالات في الأدب والتعلم (لندن ١٩٦٦) .

٦ ـ نورثروب فراي ، القرن الحديث (نيويورك ولندن ١٩٦٧) ص ٢٣ .

٧ ـ آ. أو . لافجوي ، ((في تمييز الرومانسيات)) (١٩٢٤) ، طبع ثانية في (الشعراء الرومانسيون الانجليز : مقالات محدثة في النقد) لـ م. هـ. آبرامـز (محـرر) ـ (نيويورك ١٩٦٠) .

٨ ـ انظر خاصة ((معنى الواقعية المعاصرة)) لجورج لوكاش ، ترجمة جون ونيك ماندر (لندن ١٩٦٢) .

٩ ـ ألفريد نورث وايتهيد ، العلـم والعالـم الحديث (لندن ١٩٢٧) ، مقتبسـة في (من الروكوكو الى التكعيبية في الفن والأدب) (نيويورك ١٩٦٠) لوأيلي سيفر .

١٠ ـ وايلي سيفر ، من الروكوكو الى التكعيبية في الفـن والأدب ، (نيويورك ١٩٦٠

١١ ـ ستيفن سبندر ، صراع المحدث ، (لندن ١٩٦٣) .

١٢ ـ خوسيه أورتيغا إيغاسيه ، (تجريد الفن مـن أنسنته) ، في (تجريد الفـن من أنسنته ، وكتابات أخرى في الفن والثقافة) (غاردن سيتي ، نيويورك ١٩٥٦) .

١٣ ـ فرانك كيرمود ، (الحداثات) في ((مقالات محدثة)) (لندن ١٩٧١) .

١٤ ـ هذا تاويل هاري ليفين لخاصية أولية للحركة الحداثية في (ماذا كانت الحركة الحداثية ؟) في (انكسارات) : مقالات في الأدب المقارن (نيويورك ولندن ١٩٦٦) .

١٥ ـ ت. اس . إليوت (يوليسيز، النظام والاسطورة) (نيويورك ١٩٢٣ ! ص ٤٨٠-٨٣ طبع ثانية في : ريتشارد ايلمان وتشارلز فيدلسون (محرران) (المأثور الحديث : خلفيات الأدب الحديث) (نيويورك ولندن ١٩٦٥) .

١٦ ـ آيرفينغ هاو ((مقدمة لفكرة المحدث)) في : آيرفنغ هاو (محرر) (الحداثة الادبية) (غرينتش ، كونيكتيوت ، ١٩٦٧) ص ١٣ .

١٧ ـ أ. ألفاريز (ما وراء كل هذا العبث) مقالات : ١٩٥٥ ـ ١٩٦٧ (لندن ١٩٦٨) .

١٨ ـ سيريل كونولي (الحركة الحديثة : مئة كتاب مفتاحي من انكلترا ، وفرنسا ، وأمريكا ١٨٨٠ ـ ١٩٥٠) لندن ١٩٦٥ ص ٤ .

١٩ ـ ادموند ويلسون (قلعة اكسل : دراسة في الأدب التخيلي ل : ١٨٧٠ ـ ١٩٣٠ ، نيويورك ١٩٣١) سي أم باورا (تراث الرمزية) (لندن ١٩٤٣) .

٢٠ ـ غراهام هـو (الصورة والخبرة : دراسات في ثورة أدبية ، لندن ١٩٦٠) .

٢١ ـ ريتشارد ايلمان وتشارلز فيدلسون (محرران) ، المأثور الحديث : خلفيات الأدب الحديث (نيويورك ولندن ١٩٦٥) ص . VI .

٢٢ ـ أ. الفاريز ، ما وراء كل هذا العبث : مقالات ، ١٩٥٥ ـ ١٩٦٧ (لندن ١٩٦٨) . فرانك كيرمود ، ((الحداثات)) ، في ((مقالات محدثة)) (لندن ١٩٧١) . ستيفن سبندر ، صراع المحدث (لندن ١٩٦٣) . غراهام هو ، الصورة والخبرة : دراسات في ثورة أدبية (لندن ١٩٦٠) .

٢٣ ـ فيرجينيا وولف ، ((مستر بينيت ومسز براون)) (١٩٢٤) طبعت ثانية في : ((مجموعة مقالات ، مجلد رقم ١ ، لندن ١٩٦٦)) ، ص ٣٢١ .

٢٤ ـ ريتشارد ايلمان ، ((الوجهان الاثنان لادوارد)) ، في (مدخل) ل : ر. ايلمان ، الادوارديون والفيكتوريون المتأخرون (نيويورك ١٩٦٠) ، طبع ثانية في مؤلفه ((غريبو الأطوار الذهبيون ، تخمينات سيرة حياتية)) ، (نيويورك ولندن ، ١٩٧٣) .

٢٥ ـ هاري ليفين ، ((ماذا كانت الحركة الحداثية ؟)) في ((انكسارات : مقالات في الأدب المقارن)) (نيويرك ولندن ، ١٩٦٦) .

٢٦ ـ نارولد روزنبرغ ، مأثور الجديد ، (نيويرك ١٩٥٩ ، لندن ١٩٦٢) .

٢٧ ـ بشأن تعليقات مفيدة عن ما بعد الحركة الحداثية ، انظر إيهاب حسن ، ادب الصمت : هنري ميلر وصاموئيل بيكيت (نيويورك ١٩٦٧) ، ومؤلفه ((تقطيع

أوصال أورفيوس : نحو أدب ما بعد حداثي » (بيويورك ١٩٧١) . انظر كذلك جورج شتاينر « اللغة والتأويل ومقالات أخرى » (نيويورك ١٩٦٦) .

٢٨ ـ برنارد بيرغونزي (محرر) ، بيدَع : مقالات في الفن والأفكار (لنـدن ١٩٦٨) . اضافة الى مقال كيرمود ، انظر مقال ليسلي فيدلرفي « المتحولون الجدد » ، ومقال ليونارد ب. ماير في « خاتمة النهضة ؟» .

٢٩ ـ اهاب حسب ، ما بعد الحركة الحداثية (كتبت « ما بعد ـ يّة بأحرف كبيرة ـ المترجم) » ، التاريخ الأدبي الجديد ، مجلد ٣ رقم ١ (خريف ١٩٧١) ، ص٥ـ٣٠، طبع ثانية في « الانتقادات المجاورة : سبعة تخمينات للتايمز » (أوبانا ولندن ١٩٧٥) . مقالات أخرى عن نفس الموضوع توجد في هذا العدد . وبشأن مراجعة نقدية أوفى انظر جيرالد غراف « أسطورة الاختراق ما بعد الحداثي » ، الفصيلة الثالثة رقم ٢٦ (شتاء ١٩٧٣) ص ٣٨٣ ـ ٤١٧ . مقالات أخرى في نفس العدد الخاص هذا ـ وخاصة مقال فيليب ستيفيك ـ لها مساس بالموضوع .

٣٠ ـ جورج شتاينر ، « مـن غابات فيينا » ، نيويوركر (٢٢ تموز ١٩٧٣) ، ص ٧٣ ـ ٧٧ .

٣١ ـ هولبروك جاكسون ، « تسعينيات القرن التاسع عشر » (لندن ١٩١٣) ، طبع ثانية في كتب بيليكان ١٩٣٩) . الاقتباس من ص ١٩ في طبعة بيليكان .

٣٢ ـ ويلهيلم آريندت (محرر) ، Moderne Dichtercharaktere (ليبزغ ١٨٨٥) .

٣٣ ـ في Literarische Volkshefte مجلد ٣ (١٨٨٨) .

٣٤ ـ ليونيل تريلينغ ، « عن العنصر المحدث في الأدب الأحدث » في « ما وراء الثقافة » مقالات في الأدب والتعلم (١٩٦٦) .

٣٥ ـ ايوجين وولف ، «Die Moderne» طبع ثانية في : ايريك روبريخت (محرر) Literlrische Manifeste des Naturalismus ، ١٨٨٠ ـ ١٨٩٢ (شتوتغارت ١٩٦٢) ، ص ١٣٨ ـ ١٤١ .

٣٦ ـ م. ج. كونراد «Moderne Bestrebungen» ، طبع ثانية في ايريك ريوبريخت (محرر) Literarische Manifeste des Naturalismus ١٨٨٠ ـ ١٨٩٢ (شتوتغارت ١٩٦٢) ، ص ٢٥٤ ـ ٢٥٦ .

٣٧ ـ هيرمان باهر ، Zur Kritik der Moderne (زوريخ ١٨٩٠) ، السلسلة الثانية (دريسدن ١٨٩١) .

٣٨ ـ هـ. ستيوارت هفس ، الوعي والمجتمع : الوجهة الجديدة للفكر الاجتماعي الاوربي ، ١٨٩٠ ـ ١٩٣٠ (لندن ١٩٥٩) ص ٣٤ .

٣٩ ـ ر. ب. بلاكمور ، Anni Mirabiles ، ١٩٢١ ـ ١٩٢٥ : العقل في جنون الآداب (واشنطن د. سي. ١٩٥٦) .

٤٠ ـ غراهام هو ، الصورة والخبرة ـ مصدر سابق الذكر ـ ص ٨ .

٤١ ـ وعليه يعلق ويليام كارلوس ويليامز قائلا : « لقد شعرت في الحال أن « الأرض اليباب » قد أعادتني عشرين سنة الى الوراء ، وأنا موقن أنها فعلت . لقد اعادنا ايليوت ، نقديا ، الى غرفة الصف في اللحظة ذاتها التي شعرت فيها اننا كنا على وشك الهروب باتجاه قرب أكبر من جوهر صيغة فن جديد هو ذاته متجذر في المحلية التي لا بد أن يعطيها إثمارا .. » (ويليام كارلوس ويليامز ، سيرة ذاتية (لندن ١٩٦٨) ، ص ١٧٤) .

٤٢ ـ فرانك كيرمود ، الصورة الرومانسية (لندن ١٩٥٧) و أ. الفاريز ، ما وراء كل هذا العبث : مقالات ١٩٥٥ ـ ١٩٦٧ (لندن ١٩٦٨) .

٤٣ ـ جيوفري هارتمان ، ما وراء الشكلانية : مقالات أدبية ١٩٥٨ ـ ١٩٧٠ (نيو هافن ١٩٧٠) ، هارولد بلوم ، ييتس ، (نيويورك ١٩٧٠) ، هارولد بلوم (محرر) « الرومانسية والوعي : مقالات في النقد (نيويورك ١٩٧٠) ، روبرت لانغباوم ، شعر الخبرة (نيويورك ١٩٦٣) . وموريس بيكهام ، ما وراء الرؤية المأساوية : البحث عن الهوية في القرن التاسع عشر (نيويورك ١٩٦٢) . كذلك انظر مقالات ديفيد ثوربورن وجيوفري هارتمان (محرران) ، الرومانسية : آفاق ، امثلة ، استمراريات (ايثاكا ولندن ١٩٧٣) .

٤٤ ـ ج. هيليس ميلر ، شعراء الواقع (كامبردج ، ماساتشوستس ، ١٩٦٥) .

٤٥ ـ أوغست ستريندبيرغ ، « مقدمة » لـ « مس جوليا » (١٨٨٨) .

٤٦ ـ إزرا باوند ، « نظرة استعادية » (١٩١٨) ، طبع ثانية في ت. س. ايليوت (محرر) مقالات أدبية عن إزرا باوند (لندن ١٩٥٤) ، ص ٤ .

٤٧ ـ فرانك كيرمود ، الاحساس بالنهاية (لندن ونيويورك ١٩٦٦) .

٤٨ ـ د. هـ. لورانس ، الرؤيا ، (لندن ١٨٣٢) ، ص ٩٧ ـ ٩٨ .

- ٢ -

المناخ الثقافي والفكري لحـركة الحـداثة

أفرزت مشكلة الاصول الاجتماعية والثقافية والفكرية للحركة الحداثية كمّا كبيرا من المناقشات. وهذا يعود في جزء منه الى أن الحركة الحداثية، من حيث هي نزعة جمالية على غاية من التعقيد، لم تكلف كثيرا بالتعبير المباشر والواقعي عن القوى والشروط الاجتماعية والفكرية الكامنة فيها. وهي، كما هو واضح، فن عالم متسارع التحديث، عالم يتسم بالتطور الصناعي السريع، والتقانة، والمدينية والعلمنة المتطورة، والأشكال المتكثرة في الحياة الاجتماعية. ومن الواضح أيضا أنها فن عالم فارقه كثير من اليقينيات التقليدية وتلاشى منه ذلك الضرب من الثقة الفيكتورية، ليس في التقدم الذي لا يني عن التواصل لبني البشر فحسب، بل في صلابة وجلاء الواقع بحد ذاته. وهي تحوي في ذاتها تلك النزعة، والتي تجلت أكثر ما تجلت في نهاية القرن التاسع عشر، لأن تصير المعرفة متكثرة وملتبسة، وأن لا تؤخذ اليقينيات السطحية بعد الآن على محمل الثقة، وأن تسبق الخبرة، كما بدت لكثيرين أنها تفعل، السيطرة المنظمة للعقل. في المقالتين التاليتين يتفحص آلان بولوك التناقض البادي بين الأمن الثقافي والتجاري كما تجلى في حقبة نهاية القرن، والجيشانات المتزامنة معه في الفكر والفن. كما يتفحص جيمس مكفارلين بعض التغيرات في طريقة الفكر والكامنة في الموسوعية المتوترة للكتابة الحداثية.

الصورة المزدوجــة

آلان بولوك

- ١ -

كانت الحرب الكبرى التي مزّقت أوروبا بين عامي ١٩١٤ و ١٩١٨ جدّ هدامة في وقعها ، وجدّ بعيــدة الأثر في نتائجها ، بحيث بات من الصعوبة بمكان استعادة ما سبقها — من الصعوبة أن نتفادى المبالغــة بازاء الاحساس بالصراع الذي تولد في سنوات ما قبل الحرب ، ومن الصعوبة الا نراها تتنامى الى أزمة عامة تلف المجتمع الأوروبي الذي كان فيه الانهيار ، الحل عن طريق القوة ، أمرا محتوما ، والشعور بأنه أمر محتوم كان حاضرا كذلك . على أنه مهما تكن المؤشرات ، ومهما تكن عناصر الخلل ومشاعر التغيير فان عناصر الاستقرار والسكينة جلية بقدر ما هي عناصر الانشقاق . وعنــد الالتفات ، والحالة هذه ، الى السنوات كما تبدت لناس تلك الفترة فانني واجد نفسي مصوبا الانتباه الى صورتين متقابلتين . واحدة ، صورة مشهد لشارع لندني مأخوذة صيف العام ١٩٠٤ ، وهي تظهر العبور المزدحم أمام الرويال اكستشينج . وعلى امتداد الأرصفة تحت مصابيح الغاز يتزاحم رجال أعمال بقبعات عالية وجلابيب سميكة بالمناكب مع موظفين وكتبة يعتمرون قبعات مدورة، وغــلام رث الملابس يتأبط إعلاناته ويبيــع صحفه ، وامرأة أو امرأتان ترتديان تنورتين طويلتين وقبعتين ضخمتين وفي يديهما مظلتان . والشارع يزدحم أيضا بعربات جميلة وأخرى لصانعي الخمور والجعة ، وحافلات تجرها الجياد — المشهد اليومي الذي يمور بالحياة في اي يوم كان من ايام

الاسبوع في اكبر واغنى مدينة في العالم وقد رصدته الكاميرا فجأة بالابيض والاسود . أما الثانية فهي صورة « عذارى افينيون » من رسم بيكاسو عام ١٩٠٧ ، وهي لوحة أخصبها التأثير الاسباني والافريقي وأطلق عليها بحق أول لوحة تنتمي الى القرن العشرين :خمس نساء عاريات رسمن في سلسلة من معينات ومثلثات هندسية بتجاهل تام للتشريح والمنظور ، نقطة استقطار مشهورة في التكعيبية . وعندما نترجم الى كلمات المعنى والارتباطات التي تنقلها هذه الصورة المزدوجة فاننا ننقل شيئا ما من نطاق الخبرة المتمثلة في الفترة بين منعطف القرن وعام ١٩١٤ .

- ٢ -

ان مشهد الشارع اللندني هو نوع من الاختزال البصري للمدنية البورجوازية التي وصلت الى اوجها مع بداية القرن العشرين . في العقد الاول من القرن العشرين كانت العواصم الأوربية ، لندن ، باريس ، برلين محور شبكة اتصالات صناعية وتجارية ومالية ، وهذه أقرب نقطة توصلنا قط لنظام اقتصادي عالمي قائم على الفرضية الرأسمالية في المشروع الحر والربح الخاص . هذا ، وقد كان نصف القرن الذي انقضى قبيل الحرب العالمية الأولى أهم فترات النمو الاقتصادي في التاريخ ، دون استثناء زماننا هذا . ففي سنوات ١٨٧٠ ــ ١٩١٣ كان توسع الاقتصاد الدولي ، والمقيس بالزيادة في الناتج الصناعي لكل فرد ، أكثر تسارعا من ذي قبل . وقد تقاسمت المانيا وفرنسا مركز الصدارة في السوق العالمية بنصيب ٦٠ بالمئة بالنسبة للمواد المصنّعة ، وبين عام ١٩٠٠ و ١٩١٠ ضاعفت المانيا ، بالاجمال ، طاقتها في انتاج الفولاذ والحديد والفحم . وكان يتعاظل مع هذا التوسع الصناعي الكبير ثورة تكنولوجية تأتى عنها في العقد الاخير من القرن التاسع عشر والأول من القرن العشرين سلسلة من التطورات الرئيسة ، والتي تبقى أساس تكنولوجيا القرن العشرين ــ بالمقارنة مع مثيلتها في القرن التاسع عشر .

وهذه كانت : المحرك ذا الاحتراق الداخلي ، محرك الديزل والعنفة البخارية ؛ الكهرباء ، والزيت والنفط كمصادر جديدة للطاقة ؛ السيارة والحافلة ــ ظهرت أولى الحافلات المزودة بمحرك في لندن في عام ١٩٠٥ ــ والجرار والطائرة ؛ الهاتف ، والآلة الكاتبة وماكنة التسجيل ، وهي أساس التنظيم المكاتبي الحديث ؛ انتاج الصناعة الكيماوية للمواد التركيبية ــ الأصبغة والألياف والبلاستيك الصناعي . وقد واكب التصنيع زيادة كبيرة في سكان المدن . ففي عام ١٩٠٠ كان هناك احدى عشرة حاضرة في العالم يربو سكانها على المليون . وبحدود ١٩١٠ كان عدد سكان لندن الكبرى ونيويورك يربو على الخمسة ملايين ، وباريس حوالي الثلاثة ملايين ، وبرلين ما ينوف عن المليونين .

هكذا كانت صورة المجتمع الأوربي والأمريكي في القرن العشرين : مجتمع متمدين ، مصنّع ، ممكنن ، حياته تسير وفق روتين المصنع أو المكتب . وكان فورد في الولايات المتحدة ووليام ليفر في بريطانيا اثنين فقط من رجال الاعمال الذين قبضوا ، قبل عام ١٩١٤ بزمن ، على سر العمل الناجح في مجتمع على هذه الشاكلة : الانتاج الجماعي لسوق جماعية . وكان العمل الاعلاني قد ولد مسبقا استجابة للفرص ذاتها ، ومعه صناعة الترفيه الجماعي ، والتي لا يزال تاريخها بانتظار أن يكتب عنه . وفي عام ١٨٩٦ بدأ الفريد هارمزورث باصدار صحيفة الديلي ميل، وهي علامة بارزة في تاريخ الصحافة الجماهيرية . وقبل عام من اختراع الأخوين لوميير للتصوير السينمائي وماركوني للاتصال البرقي اللاسلكي كان أول مسرح للصور المتحركة في العالم ، النيكيلوديون ، قد افتتح في بتسبورغ عام ١٩٠٥ . وهكذا ولدت وسائل الاعلام .

هيمنت أوربا على العالم سياسيا واقتصاديا . ولم يتمتع خارج أوربا بالاستقلال الحقيقي الا بلدان ــ أمريكا واليابان . اما بقية العالم ففد كانت إما مقسمة بين الامبراطوريات الاوربية المتنافسة أو تحت حكم الدول ــ الامبراطورية الصينية ، والفارسية ، والعثمانية ، والدول الامريكية الجنوبية ــ وكانت من الضعف ، أو الفساد ، أو كليهما معا ،

بحيث باتت لا تقوى على الصمود في وجه الغزو الاقتصادي أو الضغط السياسي . وكان هذا العصر العصر الاكبر للامبريالية ، لا يقوم على التفوق المادي فحسب ، بل ، كما اعتقدت الغالبية العظمى دون أدنى شك ، على التفوق الثقافي والعرقي لسلالات أوربا البيضاء . وفي عام ١٩٠٠ غطت الامبراطورية البريطانية ربع سطح الأرض وكان تعدادها ٤٠٠ مليون نسمة . وكانت لندن العاصمة الامبريالية بامتياز . كما ولم تكن الامبريالية ببساطة نظاما لسياسات القوة والاستغلال الاقتصادي ، فقد كانت ، كذلك ايديولوجيا ، ايماناً ، أخذ بألباب المفكرين والكتاب ، ورجال الاعمال ، والجنود ، والبعثات التبشيرية والسياسيين معا .

وقد أحدث تحول أوروبا بفعل الصناعة والامبراطورية أثناء القسم الأخير من القرن التاسع عشر تغيرات اجتماعية وسياسية بعيدة المدى . وعلى رأس هذه التغيرات كان بقاء النخبة الأوربية التقليدية على قيد الحياة ، هذه النخبة التي قامت على أسس النسب وملكية الأرض ، وذلك عن طريق تواؤمها مع الاندفاع الصاعد لمجموعات جديدة تمتح من الصناعة ، والاعمال المصرفية والمهن . وكانت الطبقات الكبرى للارستقراطية الاوربية ، من سكوتلاندة الى هنغاريا ، ومن اسبانيا الى روسيا ، لا تزال سليمة لم تمس . لكن العوامل العريقة قد توافر لها الآن صحبة غريبة ، مجتمع هجين القاسم المشترك الوحيد فيه هو الثروة ، متعجرف ومتباه بغلظة ذوقه ، عالم ريتز ، ومونت كارلو ، ودوفيل ، وبياريتز ، راعيه الملكي ابن الملكة فيكتوريا ، ادوارد السابع . وأسفل القمة بقيت اوربا مجتمعاً يحكمه التمييز الطبقي وعدم مساواة واضحة بين الاغنياء والفقراء . وقد وجد التباين بين الطبقات المنعمة والطبقات العاملة تعبيره ، ليس ببساطة في لباسهم ، ومآكلهم ومسكنهم وتعليمهم بل في مظهرهم البدني وفي عقليتهم . وكان الفقراء الذين احتشدوا في الأحياء الفقيرة الشديدة الكثافة السكانية من مرتبة انسانية دنيا ، وكانوا يعاملون على هذا الأساس ، ويقومون باعتبارهم مجمعاً كبيرا لفضل القيمة كان النظام الاجتماعي ، والاقتصادي أيضا ، يعتمد عليه . وبحدود عام ١٩٠٠

كان العمال قد تعلموا أن ينظموا انفسهم ويحتجوا . وتتابعت في الاربع عشرة سنة التالية الاضرابات ، وحصدت الاحزاب الاشتراكية بشكل ثابت مزيـدا من الاعضاء ومزيدا مـن الاصوات . وبرزت المسـائل الاجتماعية أكثر فأكثر على جدول أعمال السياسيين . ومع ذلك فعلينا توخي الحذر لئلا ندع معرفتنا لما سيأتي تصبغ الصورة على نحو مغال :

فحتى عام ١٩١٤ لم تكن هناك ثورة خطيرة ضد النظام القائم ، باستثناء روسيا ، حيث اعقب الحرب الروسية اليابانية اندلاع مشوش للحوادث في عام ١٩٠٥ . وحتى روسيا ،أكثر الانظمة هشاشة في أوربا ، لم تأل جهدا ، ما إن تعافت ، كي تستعيد قوتها بحدود عام ١٩١٤ . والحق انه مما يجادل بـه هو أنه لولا الحرب لم تقم ثورة عنيفـة في أوربا القرن العشرين ، ولكان لينين قد بقي في منفاه الغامض والفاضح في سويسرا . ومما لا شك فيه أنه لم يكن هناك تردد من قبل أية حكومة أوربية لدخول الحرب خشية أن يرفض مواطنوها نداء الحرب أو يستخدموا سلاحهم ضد حكامهم ، وقد كانوا مصيبين .

وقبل عـام ١٩١٤ بفترة غـير قصيرة كانت أوربـا منقسمة الى معسكرين معاديين ، فرنسا وروسيا من جانب ، والقوى المركزية مـن جانب آخـر ، وكان سباق التسلح قائما ، والبريطانيون منخرطين في سباق بحري مسلح مع الالمان . وقد أنذر هذا ، عاجلا أم آجلا، بالحرب . وهذا الترقب على أية حال لم يبعث الا على قدر ضئيل من الرعب الذي حدث في ثلاثينيات القرن العشرين ــ وهذا يعود في جزء منـه الى أن التهديد باستخدام القوة وكذلك استخدامها كانا جزءا مقبولا من سياسة استخدام القوة التي مارستها البلدان بكافة ، لأن القلة ، حتى ضمن الجنود ، كان لديها أدنى فكـرة عما قد تعنيـه الحـرب التكنولوجية الحديثة ، ليس بالنسبة للأفراد فحسب بل لمجتمعات بكاملها . ولم يعتقد الا نفر قليل بأن الحرب ستستمر الى مابعد عيد الميلاد . ولم يظن أحد، بعد أن انتهت الحرب أخيرا ، بأن أوربا ١٩١٤ قد ولت الى غير رجعة . ولم تكن الجماهير التي هتفت لاعلان الحرب في كل عاصمة أوربية تفعل ذلك انطلاقا من حافز جماعي للموت بسبب الجهل .

واذا كانت هذه الصورة لأوربا ماقبل ١٩١٤ تبدو غير جذابة فهذا لأنه عندما يحشد المرء الملامح الأساسية في بضع فقرات فانه يشوه ، بعمله هذا ، النسيج الثقافي . ولقد كتب الكثير بدافع الحنين الى الماضي عن الحقبة الجميلة la belle époque والسلم الادواردي ، وكثير منه مبالغ فيه عندما تسترجعه الذاكرة .. لكن هنالك حقيقة ما في هذا ، ولاسيما إذا كان المرء قد ولد في طبقته الصحيحة . اذ على الرغم من التهديد بالحرب والاضرابات ، وحملات المطالبة بحق التصويت للنساء ، والمخاوف من الصراع الاجتماعي فقد نعمت الطبقتان الوسطى والعليا في انكلترا وأوروبا الغربية بحرية وأمن يكاد يكون من المحال استرجاعهما اليوم . كما نعم بالمنافع المتأتية عن هذه الحالة ، على مافي توزيعها اليوم من اجحاف عملا بأفكار المساواة الاجتماعية الحديثة ، عدد من الناس أكبر من ذي قبل . ومع انتفاء الضرائب الجائرة والتضخم ، وتوافر الطعام الرخيص الثمن ، واليد العاملة الرخيصة ، ومدد وافر من الخدم في البيوت ، فقد عاشت الكثرة من عائلات الطبقة الوسطى العادية ذوات الدخول المتواضعة حياتها بشكل كامل ومريح . لا غرابة اذاً ، اذا شعر كثيرون ممن تحدروا من هذه العائلات وبقوا على قيد الحياة بعد الحرب، عند الرجوع بالذاكرة الى الوراء ، بتوافر النعمة ، والحياة المريحة ، والأمن في العيش اذ ذاك بشكل عز نظيره للأبد . واللافت أن هذا لايناقض العوامل الأخرى : القبول المكشوف وغير المقيد للامساواة ، القوة والثروة، التفوق الطبقي والعرقي . في الحق ، ان أحد الانطباعات الأقوى التي يشعر بها المراقب الخارجي الذي يعاين عالم العقد الأول من القرن العشرين هذا ، هو انه عصر يبرز فيه انتفاء الخجل ، يتسم بالثقة بالنفس ، أقل ابتلاء بكثير بالقلق والمخاوف والأوهام ، والخجل والاثم ، مما قد نلمسه في بعض كتاباته ، انما وجد تعبيراً ووعداً نابضين بالحياة في أوربا منذئذ .. ولربما هذا الشيء بالضبط هو ما يجعل ذلك العالم يبدو نائيا عنا اليوم .

- ٢ -

لكن في مقابل هذا لابد من وضع تلك الصورة الثانية ـ « عذارى افنيون » البيكاسو ، والانقطاع الكلي الذي تمثل : نأي عن التقليد المتبع في تصوير الهيئة البشرية ، صدمة ثقافية عميقة ، صدمة تم تمثلها ، في أية حال ، وأصبحت تقليدا جديدا بحدود عام ١٩١٤ . ذلك أن العقد الأول من القرن العشرين قد كان فترة فائقة الأصالة والحيوية بشكل غير عادي في تاريخ الفن . وهذا يصدق بشكل خاص على باريس . فمن ضمن المشتغلين هناك في هذا الوقت ـ الى جانب سيزان الذي لم يتوف حتى ١٩٠٦ ـ كان ماتيس ، ماركيه ، رووالت ، أوتريلو ، ديران ، فالمينك ، براك ، اليجيه ، آرب ، بيكاسو وتوتشان . واذا ما أضفنا أسماء أولاء الذين زاروا باريس أثناء هذه السنوات فاننا نستحضر نولد ، فرانز مارك ، برانكوسي ، آرتشيبينكو ، مارك شاغال ، بول كلي ؛ جوان غريس ، موديلياني ، سوتين ، بييه موندريان ، وتشيريكو ، مما يوفر لنا قائمة اجتماعية توحي بشكل مطلق في هذه السنوات بازدهار العبقرية والأساليب . غير أن باريس لم تكن المركز الوحيد . ففي دريسدن ، بين عامي ١٩٠٥ و ١٩١٣ شكل الفنانون الالمان من جيل ثمانينيات القرن التاسع عشر ذاته ، الجيل الذي انتمى اليه بيكاسو وبراك ، مجموعة Die Brücke ، وهي مصدر من مصادر التعبيرية ، والأكثر أهمية من هذه ، كانت مجموعة Blau Reiter التي تشكلت في ميونيخ عام ١٩١١ ، ومن بين أعضائها بول كلي،والروس ، كاندينسكي، جاولينسكي ، ونوم غابو . أما كلي ، والذي يرقى كاتالوج شغله الى شباط ١٩١١ ، وكاندينسكي ، فقد صار كلاهما لاحقا عضوين في مجموعة باوهاوس في ديساو . وكان كاندينسكي أحد مؤسسي الفن التجريدى ، ونشر كتابهبخصوص «الروحاني في الفن» في ميونيخ من قبل الشركةنفسها R. Piper and Co. Verlag التي نشرت وثيقتين رئيستين اخريين في تاريخ الفن الحديث : التجريد وتلبس الاحساس لويلهلم فورينغر (١٩٠٨) و « الشكل قوطيا » (١٩١٢) . أما الروس في ميونيخ فقد كانوا صلة وصل مع مجموعة أخرى في موسكو ما قبل الحرب ، وتشمل

فيما تشمل كازيمير مالفيتش ، مؤسس السوبريماتيزم ، والبنائيين ، روشينكو ، وتاتلين والاخوين بيفسنر ونوم غابو . على أن هذه لاتكاد تستكمل قائمة الفنانين المحدثين الكبار الذين نشطوا قبل عام ١٩١٤ : اذ يجدر اضافة جيمس اينسور ، السلف البلجيكي للسورياليين،أوسكار كوكوشكا الذي عرضت مسرحيته الأولى ذات الممثل الواحد في برلين عام ١٩١٠ ، و ادوارد مانش ، التعبيري النرويجي ، والمستقبليين الايطاليين الذين أدخلت بياناتهم ومعارضهم بين ١٩٠٩ و ١٩١٤ الى الفن أشكال وقوى عالم الآلة والتكنولوجيا .

لقد أثر هذا العالم بشكل خاص في المهندسين المعماريين والمصممين . على أن هذين المجالين لم يشهدا الانجاز الثر الذي شهده الرسم ، لكن ليس هناك من شك في أن أسس الحركة الحديثة في كلا التصميم والهندسة المعمارية قد أرسيت قبل ١٩١٤ . واذا كان لنا أن نختار بعض الأسماء فاننا نذكر : في فرنسا بيريه وتوني غارنييه مع تصاميمه التي تعود الى أعوام ١٩٠١ — ١٩٠٤ والخاصة بمدينة صناعية خطية،وروبرت مايلارت، المهندس السويسري الذي فتح آفاق استخدام البيتون المسلح في تصميمه لجسر تفاناسا عام ١٩٠٥ ، النمساوي آدولف لوس الذي شجب الزخرف وعده جريمة ، والذي أجرى ببعض أبنيته كشتاينر هاوس عام ١٩١٠ في فينا أن يرقى تاريخها الى ثلاثينيات القرن العشرين ، وبيتربيهرينز ، المهندس المعمار الألماني الذي صار مستشارا للشركة الألمانية العامة للكهرباء عام ١٩٠٧ ، وتلميذيه الأكثر شهرة ، والترغروبيوس المولود عام ١٨٨٣ ، وميس فان در روه المولود عام ١٨٨٦ . (لاحظ مرة ثانية جيل ثمانينيات القرن التاسع عشر). هذا وقد تأسست مجموعة باوهاوس التي أصاب غروبيوس شهرة عن طريقها في عشرينيات القرن العشرين ، لكن أسس عملها أرسيت قبل الحرب على يد الألماني فيركبوند (١٩٠٧) وهيرمان موثيسيوس ، مشرف المدارس البروسية للفنون والحرف ، الذي اخترق الحواجز القائمة بين الفنان والصناعة كيما يؤسس امكانية التصميم الجيد للانتاج الآلي الجماهيري .

ما إن يشرع أحدنا في التفكير على هذه الشاكلة ، ويتفحص الرسم أو الحركة الجديدة في الهندسة المعمارية والتصميم حتى تبدو سنوات مطالع القرن العشرين غير نائية كما هي الحال عندما يتفحص أحدنا سياساتها واقتصادياتها ، وحياتها اليومية الدنيوية : عصر يبدو أنه أعسر على الفهم من منتصف العصر الفيكتوري اذا به يقترب منا ويصبح جزءاً أساسياً من قرننا ، واذا الحرب الكبرى لم تعد تبدو خط التقسيم الكبير بين القرن التاسع عشر والتاريخ المعاصر ، بل كحادثة واقعة ضمن تاريخنا . لكن أيصدق هذا على الفنون البصرية ؟ وماذا بشأن الموسيقى ؟ في إحدى محادثاته مع روبرت كرافت علّق سترافينسكي قائلا إن أخصب سنوات الموسيقى في هذا القرن كانت تلك التي سبقت حرب ١٩١٤ مباشرة ، سنوات الاستكشاف الجذري التي انحدرت الى فترة من الشكلانية في العشرينيات والثلاثينيات . ويسند هذا القول شغله أو مساره الاحترافي : ان تواريخ ثلاثة من أفضل أعماله هي « طائر النار ــ ١٩١٠ » ، بيتروشكا ، ١٩١٢ ، طقس الربيع ــ ١٩١٣ . وقد يضع أحدنا رأي سترافينسكي موضع المساءلة ، لكن ليس هناك من شك في أن لغة موسيقى القرن العشرين قد ابتكرت في هذه السنوات ــ على يد سترافينسكي ذاته ، وديبوسي ورافيل في باريس ، وعلى يد شوينبيرغ وتلميذيه ، فيبرن وألبان بيرج في فيينا ، وعلى يد بيلا بارتوك ، الذي عين أستاذا في كونسرفاتوار بودابست في عام ١٩٠٧ .

أما في الأدب فالمسألة معقدة وتلقى مناقشة مستفيضة في هذا الكتاب . لكنني أقترح أن تبدأ الحركة المحدثة في الأدب في عهد أبكر نوعاً ، وأنّ هناك مجموعتين عمريتين جديرتان بالملاحظة . أما الأولى فهي مجموعة من الكتاب واضح أنها ، كما سيزان ، مولودة في القرن التاسع عشر ، الا أنها أنتجت أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أعمالا تنتمي في جلها الى الأدب المحدث . وفي المركز من هذا يقف ستريندبرغ وتشيكوف . أما ستريندبرغ فقد كانت وفاته عام ١٩١٢ ، وبعض أشهر أعمال المسرحية ــ « الى دمشق » ، « جرائم وجرائم » ،

« الفصح » ، « رقصة الموت » ، « سوناتة الشبح » ــ تنتمي الى السنوات ما بين ١٨٩٩ و ١٩٠٧ . وتشيكوف كانت وفاته في عام ١٩٠٤ ، لكن مسرحياته كتبت جميعا في السنوات الثمانية الأخيرة من حياته : « النورس » (١٨٩٦) ، « الخال فانيا » (١٨٩٧) ، « الشقيقات الثلاث » (١٩٠١) ، « بستان الكرز » (١٩٠٤) . كذلك يجدر أدراج هنري جيمس، في فترته الأخيرة التي بدأت مع « أسلاب بوينتون » و « ما علمته ميزي » في عام ١٨٩٧ واستمرت الى « الوعاء (الطاس) الذهبي » في عام ١٩٠٤ ، في هذه المجموعة ، وكذلك كونراد الذي يعد كتابه « تحت أنظار غربية » (١٩١١) عرضاً أولياً مذهلاً لسياسات القرن العشرين الثورية . أما المجموعة الثانية فهي من جيل أحدث سنا قدر لهم أن يصيروا شخصيات أدبية كبيرة في العشرينات ، لكنهم كانوا جميعا يمارسون شغلهم قبل الحرب . ففي فرنسا اشتملت هذه المجموعة على جيد وبروست ــ مسودة أولى لعمل بروست الهام بمجمله كتبت بين عامي ١٩٠٥ وعام ١٩١١ ، والجزء الأول ، جانب سوان ، نشر في عام ١٩١٣ . وآلان فورنييه ، الذي نشرت روايته القصيرة (الأرض الضائعة) أيضا عام ١٩١٣ ، والشعراء بول كلوديل، وبول فاليري، وغيوم أبولينير. وفي ألمانيا اشتملت على توماس مان ــ اذ نشرت Buddenbrooks في عام ١٩٠٠ ، Tonio Kröger في عام ١٩٠٣ ، و Der tod in venedig (الموت في فيينا) في عام ١٩١٣ ــ وكافكا وهيرمان هيسه وستيفان جورج وريلكه . أما في الأدب الانكليزي والأمريكي فقد كان هناك ييتس (مسؤوليات ــ ١٩١٤) ، د. هـ. لورانس (أبناء وعشاق ــ ١٩١٣ ، قوس قزح ــ ١٩١٥) ، وإزرا باوند وجيمس جويس ــ « أهالي دبلن » نشرت في عام ١٩١٤ ، «صورة الفنان في شبابه»، ونشرت متسلسلة، وشغل السنوات السبع في « يوليسيز » الذي بدأ في العام ذاته ــ وذينك الوسيطين بين عالم الادب وعالم الفن : ويندهام لويس الذي كان يحرر « Blast » في عام ١٩١٤ ، وجيرترود شتاين ، التي اقامت في باريس عام ١٩٠٣ . هذه الأسماء تكفي كي يتأسس ما مفاده أنه ، كما في الفن والعمارة ، فان الحركات الحديثة في الأدب في القرن العشرين قد ولدت ليس بعد بل قبل

١٩١٤ . ويمكن قول ذات الشيء عن المسرح الحديث ــ كوميسارجيفسكي، ستانسلافسكي في مسرح موسكو للفن ، ماكس راينهاردت في برلين ، جوردون كريج وآبيا في أوربا الغربية ــ وعن الباليه الحديثة التي ابتكرتها قبل الحرب ايزادورا دانكن ، فوكين ، بافلوفا ، نيجنسكي ودياغيليف .

هكذا كانت الفنون وقتذاك . لكن فلنسأل الآن ما إذا كان الذي يحدث في العلم قبل عام ١٩١٤ يشابه ذلك النشاط . اذا نحينا علم البيولوجيا وتأسيس علم الوراثة جانباً في عام ١٩٠٠ فان أكثر ما يلفت نظرنا هو علم الفيزياء . ان الثورة في علم الفيزياء هي أحد أهم الانجازات الفكرية لهذا القرن ، وهي ، في قسمها الأعظم ، مستنبطة من الاكتشافات التي تحققت والفرضيات التي صيغت قبل الحرب . واذا كان هناك من سنة نؤرخ بها بداية الثورة فلا بد على الأرجح أن تكون سنة ١٨٩٥ ، سنة اكتشاف رونتجن لأشعة اكس ، تلاها اكتشاف بيكيريل للخصائص المشعة لليورانيوم ، والسيد والسيدة كوري للراديوم . وفي أعوام ١٨٩٧ ــ ١٨٩٩ اكتشف ج. ج. طومسون ، وكان يشتغل في كافينديش ــ جامعة كامبريدج ــ وجود مركبات منفصلة أطلق عليها الالكترونات ، في بنية ما اعتبر حتى تاريخه الذرة غير القابلة الانقسام . وفي عام ١٩٠٢ ظهرت ورقة رذرفورد وسودي التاريخيّة التي تبحث في سبب وطبيعة النشاط الاشعاعي . وقد تابع سودي تجاربه ليكتشف (ويسمي) النظائر في عام ١٩١٢ ، بينما تابع رذرفورد ليحقق ما سماه ادينغتون « أعظم تغير طال فكرتنا عن المادة منذ ديموقريطوس » ، أعني النموذج الثوري الذي قدمه عن الذرة باعتبارها نواة صغيرة موجبة الشحنة تشتمل على معظم كتلة الذرة وتتحرك حولها الالكترونات في مدار ، كما الكواكب حول الشمس . وكان أن أوقعت هذه الاكتشافات النظرية الفيزيائية الكلاسيكية في حالة من الفوضى . وتمثلت الخطوة الأولى لاعادة الصياغة في نظرية الكمّ في الطاقة لماكس بلانك ، والتي قدمت في ورقة الى الجمعية الفيزيائية الالمانية إبان اسبوع عيد الميلاد في عام ١٩٠٠ ، وتوفر على مراجعتها نيلز بوهر في عام ١٩١٣ ، وكان يشتغل

مــع رذرفورد . وبين هاتين النسختين لنظريــة الكم ، نشر اينشتاين نظريته الخاصة في النسبية في عام ١٩٠٥ ، وقت أن كان لا يزال مدققا في براءات الاختراع في برن ، واستهل شغل سنوات عشر تتوج في عام ١٩١٥ بكتابه « المبادىء العامة للنظرية النسبية » بنموذجها في المتّصَل اللااقليدي الزمكاني ذي الأبعــاد الأربعة . وهكذا ، طاول الشك ، في السنوات العشرين ، بين عام ١٨٩٥ و ١٩١٥ ، صورة العالم الفيزيائي بكاملها ، والتي لم تكن تبدو انها الأبعد تأثيرا فحسب بل الانجاز الأكثر وثوقاً في الفكر العلمي ، وجرت أولى المحاولات الجسورة لاستبدالهــا بنموذج جديــد .

وأخيراً لا بد من التنويه بأن الموقف الاستكشافي الراديكالي ذاتــه الذي وجد بين ظهراني الرسامين والفيزيائيين في مطالع القرن قد استخدم أيضا مع دراسة الانســان والمجتمع . وبالطبع فالاسم الأشهر في هــذا الصدد هو فرويد . ولد فرويد في عام ١٨٥٦ وبدأ عمله كطبيب أعصاب ولم يستحوذ علم النفس على اهتمامه الا في العقد الأخير من القرن التاسع عشر . (تؤخذ سنة ١٨٩٥ ، تاريخ المجلد المشترك بين فرويد وبروير « دراسات في الهستيريا » ، على أنها تشكل البداية للتحليل النفسي) . وفي عام ١٨٩٨ نشر أول ورقة له عن الجنسية الطفلية ، وفي عام ١٨٩٩ (وتاريخه ١٩٠٠) كتابه « تفسير الأحلام » . وقد تلا ذلك في عام ١٩٠٤ « علم النفس المرضي للحياة اليومية » ، وفي عام ١٩٠٥ « ثلاث مقالات في نظرية الجنسية » ، وفي عام ١٩١٣ « الطوطم والتابو » . ولعل أحداً لم يضاهه في التأثير الكبير الذي مارسه على الأفكار ، والأدب ، والفن في القرن العشرين . ولم يقتصر الأمر على أن عمله الأكثر ابتكارا قد جرى عام ١٩١٤ لكن الجدل الذي اثاره بأ فكاره كان قائما من قبل وبحدة . وقد عقد أول مؤتمر للتحليل النفسي في عام ١٩٠٨ ، وعقب ذلك بثلاث سنوات كان الخلاف مع أدلر ، وفي عام ١٩١٣ الخلاف الأخطر بكثير مــع يونــغ .

في الوقت الذي كان فيه فرويد يتحدى الآراء المسلم بها في علم النفس كان ماكس فيبر وايميل دوركهايم يضعان اسس علم الاجتماع الحديث . ولد دوركهايم في عام ١٨٥٨ وتوفي في عام ١٩١٧ . وان تواريخ أهم ثلاثة كتب وضعها هي ١٨٩٥ ، ١٨٩٧ ، ١٩١٢ . أما ماكس فيبر ، الذي ولد عام ١٨٦٤ ، وتوفي عام ١٩٢٠ ، فقد ظهر القسم الأعظم من أعماله ، وكثير منها لم يكتمل ، بين عامي ١٩٠٣ و ١٩١٤ . وعلى الرغم من عدم بلوغهم قامة فيبر ودوركايهم الفكرية فانه يمكن أن يضيف المرء في الآن ذاته غيرهم من المؤسسين المعاصرين للعلوم الاجتماعية : في الولايات المتحدة ثورستاين فيبلين (١٨٥٧ ــ ١٩١٩) الذي كتب « نظرية الطبقة العاطلة عن العمل (١٨٩٩) وابتدع العبارة « الاستهلاك المبذر » . وفي لندن ج. أ. هوبسون الذي استعار لينين من مؤلفه « الامبريالية (١٩٠٢) كثيرا من نظريته في الامبريالية المالية ، وغراهام والاس ، الذي نشر « الطبيعة البشرية في علم السياسة » في عام ١٩٠٨ ، وفي ايطاليا ، باريتوموسكا ، مبتدعي نظرية النخبة ، وفي فرنسا ، غوستاف لوبون ، الذي نشر كتابه « سيكولوجيا الجماهير » في عام ١٨٩٥ ، وسوريل الذي ظهر كتابه الشهير « تأملات في العنف » وفيه تصوره الرائع لوظيفة الاسطورة في المجتمع الحديث في عام ١٩٠٨ .

وإني اذ أضع هذا الفهرس بالاسماء والتواريخ أدرك جيدا انني تجاهلت خطوط الفصل بين مختلف العلوم وجازفت بالتبسيط المفرط ، بل بعدم الدقة . ومن المؤكد أن المجازفة تستأهل الركوب ، لأنه في الحين الذي يدرك كل متخصص ما أنجز في حقله قبل عام ١٩١٤ فانه ليس مدركا على الدوام لأهمية ما كان يحدث على نطاق النشاط الفكري والثقافي الباقي .

— ٤ —

ما محصلة هذا الفهرس من الاسماء والتواريخ ؟ دعني أوضح أولاً بعض الأشياء التي **لست** أقولها . أولاً ، ان نشاطات الناس الذين أتيت

على ذكرهم ، رجالاً أم إناثاً ، تمثل أقلية فقط ، حتى ضمن تلك الأقلية التي سبق لها أن اهتمت قط بالفنون والأفكار . وإن الذائقة الأدبية ، والموسيقية ، والفنية المهيمنة — إن لم نتعرض بالذكر للنظرة الأدبية ، لمطالع القرن العشرين قد تأسست على نماذج القرن التاسع عشر ، وليس القرن العشرين . وهذا تأخر زمني ثقافي يسم كل عصر فيه ابتداع . ثانياً ، هناك أسلاف لمعظمهم . ومن الواضح أن التاريخ ١٩٠٠ هو رسم مصطنع للحدود . وإذا كنا نروم الانصاف الكامل لهذا الموضوع فمن الضروري الرجوع الى ثمانينات القرن التاسع عشر . (روجر شاتوك ، على سبيل المثال ، الذي يشكل كتابه «سنوات المأدبة» دراسة للأئمة avant garde في فرنسا ، يتخذ تواريخ ١٨٨٥ — ١٩١٨) . وهذا يصدق بشكل خاص على الأدب ، حيث نلفى جذور الحركة الحديثة لدى بودلير ، فلوبير ، دوستويفسكي ، كما هي حقاً لدى نيتشه ، ابسن ، وموضوع اكتشاف القرن العشرين ذاته ، كيركيغارد الذي توفي في عام ١٨٥٥ . كما ولست ارغب ، ثالثاً ، أن أوحي بأن الابتداع قد آل الى انتهاء مع قدوم الحرب. فكثير من الأسماء التي ذكرت لم تتوقف عن انتاج أفضل أعمالها حتى العشرينيات والثلاثينيات في هذا القرن (العشرين) وكان الحافز الذي أطلق في الفترة قبيل الحرب العالمية الأولى ، لا يزال فاعلاً حتى الحرب العالمية الثانية .

ومع ذلك ، فبعد قول كل هذا ، يبقى مؤكداً أن شغل الأفراد والجماعات الذين تعرضت لهم لا يجعل فترة ما قبل الحرب هذه فترة ابداع وأصالة غير عاديين فحسب لكنه يحدث تغييراً في الحساسية وتبديلاً في الشعور يضاهي الوقع الذي احدثته الحركة الرومانسية ، أو ثورة القرن السابع عشر العلمية ، أو حركة النهضة . ومن المؤكد أن اولاء الذين كانوا على صلة بهذه الحركات كانوا مقتنعين بأنهم إنما كانوا يعيشون بداية عصر جديد . وقد آمنوا ، وبحق ، بأنهم كانوا يطورون طرقاً جديدة في النظر الى الكون الفيزيائي ، من الناحيتين الفنية والعلمية معاً ، وطرقاً جديدة في فهم الانسان والمجتمع ، وصيغاً جديدة للتعبير

عما رؤوا وشعروا ، وهذا كان مختلفاً عن أي شيء حدث قبلاً . كما ولا يبدو ، عند النظر راجعاً من النصف الأخير للقرن ، أنهم كانوا على خطأ . فالزمن يمتحن الابتداع بقسوة . كم من « الموجات الجديدة » . للمئة ، او المئة وخمسين سنة ، الماضية لا يزال يذكر اليوم ؟ لكن فترة العقد الأول من القرن العشرين تصمد جيداً أمام الامتحان . فأعماله تحتفظ بشيء من تلك المقدرة الأصلية على الصدم ، والادهاش والاثارة . وإنه لا بد لأي من يروم فهم أصول فن أو فكر او علم القرن العشرين في أي من الحقول المذكورة هنا من ان يعود الى هذه السنوات . وفي كثير الحالات ليست الأصول تتمثل في السير الوئيد المتواضع للأمام بل بقفزة جسورة ـ لا يقلص من أصالتها تبني الأجيال اللاحقة وتطويرها الامكانات المتاحة بشكل اكبر .

إن اية محاولة للتعبير عن تغير الوعي والشعور في صيغة واحدة من المفردات تبدو غير كافية . ستكون ملأى بالتيارات المتقاطعة ، والأمزجة المتغيرة والتناقضات كما اي تغيرات ثقافية عظيمة اخرى ، تلك الحركات المعقدة التي نطلق عليها ، لملاءمة الفرض ، النهضة ، او حركة التنوير ، أو الحركة الرومانسية . وهذا ينطبق بشكل خاص على هذه الحالة ، إذ من السهل ان يتبين المرء خطاً موازياً بين ، لنقل ، العلماء الذين حطموا الراي المسلم بـه حيال الكـون المادي والرسـامين الذين حطموا الراي المسلم به والذي يرى في الفن تصويراً لعالم خارجي . على انـه في كلتـا الحالتين لم يتبع عملية الهدم عملية خلق لبديل مقبول . ومن المؤكد ان من الممكن أن نتبين مزاجاً عاماً ومشتركاً فيحالة الفعل، مزاجاً راديكالياً ، وابتداعياً ، وتجريبياً ـ إلا انه إذا تواصل على هذا النحو فإنه لم يستقر على اية يقينيات كبيرة او انه بقي قانعاً بانجاز مجموعة واحدة من الصيغ الجديدة أو بلغة عامة ومشتركة في التعبير . لقد قوضت النماذج القديمة: هذه المرة لم يتم استبدالها .

على أن من المؤكد ان تقويض النماذج القديمة في الكثير من المجالات المختلفة في الفترة الزمنية نفسها تقريباً لا يمكن أن يكون عرَضياً ، إذ له اسبابه المشتركة . فلأعد الى الصورة المزدوجة التي بدات بها . كانت الأولى صورة لمجتمع العقد الأول من القرن العشرين ، مجتمع يتغير بشكل متسارع تحت وقع الاختراع التكنولوجي ، والنمو الاقتصادي والتوتر السياسي . أما الصورة الثانية فقد كانت مثالاً على خيال الفنان العامل على خلق صيغة ثورية وجديدة للتعبير . لكن ، إذا كان خيال الفنان أو الكاتب ، أو المفكر ليؤتي أكله فإنه لا يعمل بطريقة تعسفية ، ويخلق ما يخلق في فراغ . والاحتمال الاكبر هو أن فناني ، وكتاب ، ومفكري العقد الأول من القرن العشرين بما لهم من حساسية أكثر تطوراً بكثير قد استجابوا للاتجاهات والصراعات ـ الاجتماعية ، والأخلاقية، والفكرية، والروحية ـ التي بدأت تلوح في الأفق من قبل ، ونشدوا صيغاً جديدة، ولغات جديدة ، عكسوا فيها هذه الأمور بشكل سبقوا فيه عصرهم . ولقد أحسن فلاديمير تاتلين التعبير عندما راى الحماس الذي تم فيه تبني أفكار البنائيين وفنهم في روسيا الثورية : « لقد خلقنا الفن قبل أن يكون لنا المجتمع » . والمثال الواضح على ذلك هو اهتمام المعماريين والمصممين بالامكانات التي وفرها انتاج الآلة ، ومحاولتهم خلق العمارة والتصميم الملائمين للعصر التكنولوجي الذي كان في مرحلة الولادة. والمثال الآخر ، والذي كان يعمل بصورة معاكسة ، هو ردة الفعل العنيفة لكثير من الرسامين التعبيريين تجاه الضغوطات المزيلة للانسانية ـ عدم الأمان والعزلة ـ والتي شعروا أنها وليدة المدينية المتنامية . وقد كانت هاتان ردتي فعل متعارضتين تجاه النزعة نفسها صوب مجتمع تكنولوجي عالي التمدين يتطور بسرعة خلف واجهة ما قد ندعوه أوربا بيديكر، ردتي فعل تشكلتا ونجمتا بصورة مشتركة .

هذا وإن ما تشترك فيه هذه التطورات الجذرية الجديدة — في الفن ، والفكر ، والأدب ، والعلم ، هو وعيها بالمستقبل . ولم يكن ما عليها أن تقول يُصغى اليه ويُفهم إلا من قبل قلة فقط وقتذاك . ولم يتم إلا لاحقاً ، عندما اكتسحت الحرب النظام القديم للمجتمع الأوربي ، ودمرت ، في النهاية ، قيمه بشكل أمكن تبينه من قبل الجميع ، ان أدرك الناس أن خيال الرسامين والشعراء والعلماء والمفكرين في العقد الأول للقرن العشرين ، قد امتد ليرى ، قبل الأوان ، العالم (والذي كانوا يساعدون على خلقه) ، ذلك العالم المجافي للاحتمال، المشوش ،والمفتت الذي لا زلنا نعيش بين ظهرانيه .

العقـــل الحداثـــي

بقلم : جيمس مكفارلين

عندما نوّه هوغو فون هوفمانستال ، في عام ١٨٩٣ ، الى أن كون الشيء « محدثـاً » قد عنـى إذ ذاك شيئين منفصلين ومتميزين ، فإن افتقاره للخلط الواضح قد أوحى بحد ذاته بعنصر « المحدث » على نحو تنبؤي . ف « المحدث » ، كما أوضح ، قد يعني التحليل ، الانعكاس ، الصورة المرآتية ، أو قد يعني الهروب ، الاستيهام ، الصورة الحلمية :

« يبدو ، اليوم ، أن شيئين اثنين على حداثة : تحليل الحياة والهروب من الحياة ... فالمرء يمارس التشريح على الحياة الداخلية لعقله ، او يحلم . الانعكاس أو الاستيهام ، الصورة المرآتية أو الصورة الحلمية . الأثاث القديم هـو محدث ، وكذا العصابات (جمع عصاب) الحديثة ... بول بورجيه محدث وكذا بوذا ، فلق الذرات والتلهي بالمنظومة الكونية . إن المحدث لهو تشريح المزاج ، تنهيدة ، تحرّج . والمحدث هو الاستسلام الفريزي ، بل يكاد يكون التجوال ــ ليلي (السرنمي = من سير النائم) ، لكل كشف للجمال ، لا تساق الألوان ، لاستعارة براقة ، لكناية معجبة » .

ــ ٢ ــ

إن ما تقرّه هذه العبارة هو الافتراض الكامن ، ضمن مفهوم واحد، حديث البزوغ ، و ، الى حينه ، غير مستقر لـ « المحــدث » بوجود

والحدسية (من الآلي) الآلوية — متميزتين Weltanschauungen *
— واللتين حافظ مطلع القرن التاسع عشر ، على نحو مثمر ، على انفصالهما . هذا ، وإن الانجاز الفكري للقرن مشتق ، في قسمه الأكبر، من المنافسة الخلاقة بين هاتين الطريقتين المتضادتين من الاستقصاء الفكري . أما راهناً فقد اولجهما المفهوم الجديد في علاقة من الألفة الجديدة وغير المتوقعة .

وعقب ذلك بأربعين سنة تقريباً ، بعد ان عبرت ذرى الحركة الحداثية الأوربية ، نوّهت « الأمواج » (١٩٣١) لفيرجينيا وولف بالطريقة الغربية التي كدّرت فيها انباء موت بيرسيفال اليوم الذي ولد فيه ابن برنارد الوحيد . وهذا لم يكن ، بالتحديد ، غزواً بسيطاً للفرح من قبل الغمّ : « هكذا هو الاندماج غير المفهوم ، هكذا هو تعقيد الأشياء » ، يقول برنارد وهو يمعن التفكير « إذ فيما انا أهبط الدرج فإني لست أدري أيها السرور وأيها الحزن » . ان التدامج ، والاندغام الى حد صعوبة تمييز مفهومين هدفت لغة الحياة اليومية لإبقائهما منفصلين ومتميزين قد رجّع صدى قلق هوفمانستال بصدد تسعينيات القرن التاسع عشر .

إن تشوش برنارد ، ولقياه الاندماج « غير مفهوم » ، كان اعترافاً بأن الفهم لا ينقاد بسهولة . إن الممارسة ، يقول ريلكه بحزم ، هي حيوية . إن العقل يتطلب ممارسة يتزود بها في مواجهته ضغط الفهم (« مدّ قواك في الممارسة حتى تصل بين متناقضين ») . ولقد تمثلت السمة المعرّفة للحركة الحداثية في تشديدها على وجوب خضوع العقل لهذا النوع الكلّي الجدة من الضغط . لقد غدا الشعر « مجاهدة لا تطاق مع الكلمات والمعاني » ، جذباً وكدّاً لقوى العقل في الفهم . أما التعاريف الأقدم والأكثر تقليدية للشعر بـ الفيض التلقائي لقوى المشاعر ، الرصف الجميل لأحلى الكلم — فقد تم التخلص منها بنزق . وقد رتبت

---

* رؤية الحياة .

المحاولات الوسواسية لقول « ما لا يقال » مطاليب على مرونة العقل . ولم يكن الأدب وحده بل فن الحقبة بكافة عاكفاً على مدّ العقل الى ما بعد حدود الفهم البشري .

لقد نأت طريقتا التفكير اللتان عرفهما هوفمانستال في عام ١٨٩٣ بأنهما الانشغالان الـ « محدثان » الرئيسان عن أن تتماثلا في المنزلة . ولم يخضع مقام الواحد منهما نسبة للآخر الى أي اعادة تقويم راديكالية حتى منعطف القرن . وعلى الرغم من أن الكثرة من الانظمة الفلسفية الفردية والمذاهب الشهيرة التي أبدعها القرن التاسع عشر قد خضعت راهناً الى تفحص شاك بل عدائي فان هيبة العلم الطبيعي والطريقة العلمية بعامة لم تبرح مقامها العالي في تلك السنوات . ويمكن لمن يجاري الشؤون أن يعتبر أن الوضعية والنفعية في ميدان الفلسفة الاجتماعية قد استنفدتا يومهما ، بيد أن الافتراضات الفكرية ، وأساليب التفكير التي كانت بمثابة الاسس لذلك الضرب من بناء الأنظمة الفلسفية ؛ قد حافظت في عقول الكثيرين على مشروعية لا يطالها الشك . ولم يكن يلزم الا مسرد بالانجازات التي توفر عليها علم القرن التاسع عشر ، وليس فقط تلك التي وفّرت بصائر نافذة على نحو مدهش من الجدة في طبيعة الكون الفيزيائي بل كذلك تلك التي تركت اسهامات فعالة في الخير المادى لكل من الفرد والمجتمع وذلك كيما نضمن لأرثوذكسيات الطريقة العلمية توقيراً متصلاً : في شغل تشارلز ليل في الجيولوجيا ، بنسن وكيرتشوف في كشف الطيف الشمسي والكوزمولوجيا (علم الكون) ، مندل في علم الوراثة ، جول ، لورد كيلفن وهيلمهولتز في علم الديناميكا الحرارية (الترمودينامك) ، أورستيد ، وفاراداى ، وكلارك ماكسويل وهرتز في المغناطيسية الكهربائية .. وكان الدور الخاص والمؤثر بشكل بارز ، ضمن هذا التقدم العام في البحث العلمي ، ذاك الذي ارتبط في التسعينات بشغل وأفكار داروين . وبتقديمه نموذج سبب ونتيجة (علة ومعلول) جديداً وموثقاً بشكل كامل ومتسما بالمعقولية الكاملة ، نموذجا قائما على عمليات الانتخاب الجنسي والطبيعي البطيئة ، والآثار الاختزالية للعوامل البيئية ، فان داروين قد استثار ابحاثاً في ميادين عديدة أخرى ذات

مسعى فكري لسلاسل طويلة الأمد وبطيئة الفاعلية على نحو مماثل في معرض شرح الظواهر الطبيعية والاجتماعية . وقد اتخذت نظرية الارتقاء ، كما وضعت خطوطها الرئيسة في « عن أصل الأنواع بطريقة الانتخاب الطبيعي » و « نسب الانسان » مكانهـا بجانب النظرية النيوتونية الأقدم عهداً في الجاذبية ، والنظرية « التجانسية » في الجيولوجيا ، كواحدة من الافكار الالقاحية في تاريخ الفكر .

كذلك كان النجاح المتصل الذي أصابته طريقة في البحث آمنت بقوة بالملاحظة الدقيقة والمفصلة ، وبالجمع والموازنة المضنيين للمعلومات وبالأساس العقلاني للسببية ، وبأختزال الخاص والمتنوع لنوع من العمومية الشاملة ، أقول كان له جاذبيته التي لا تقاوم عند أولئك الباحثين في طبيعة السلوك الاجتماعي والفردي وفي انطولوجيا الفن والثقافة والمدنية . وقد غدا الاعتقاد بامكانية اختزال الظواهر السلوكية الى نفس النوع من القوانين العامة الذي تجلى تطبيقه في نطاق العالم الفيزيائي باستخدام طرائق مماثلة من الملاحظة والتحقق ، أقول غدا متجذراً في الفكر الاجتماعي للقرن التاسع عشر . وفي انشغال كونت الشامل ، على سبيل المثال ، بالمعطيات الفورية للخبرة ، وبرفضه كل ما هو ميتافيزيقي أو صوفي او فوق طبيعي فان الجدل يذهب باتجاه وجود كون « وضعي » ، أي ، كل ليس هو تجمعاً لأفراد يتسمون بالاصرار بل هو بالحري عضوية منظمة تحكمها قوانين عامة قابلة التعريف القوة الرئيسة الفاعلة التي لا تماري فيها هي العقل . وقد اتخذت دراسة المجتمع بالنسبة الى كونت ومن استرشد به سمات وخصائص العلم .

وقد رسم العكوف عينه على التجريدي، والعام، والمبوب، فكرتين . واذ هو أفصح عن معاداته الرومانسية فانه قد نبذ ما عده مجرد تمويه وادعاء الرومانسية ، متحسراً على افتقارها للجدية السامية . بالنسبة له لا يمكن أن يكون الأدب قط عاملا اجتماعياً ، ولا قوة فاعلة في تشكيل وصوغ مصير الانسان إطلاقاً ، بل نتاجاً اجتماعياً فحسب لا يرتبط الا بشكل واه مع الموهبة الفردية أو حتى الارادة الفردية : لا يمكن للكاتب

الكبير سوى أن يكون نتاجا نهائيا لعديد العوامل اللاشخصية ــ محددات العرق ، والبيئة ، والزمن . بالنسبة اليه ، لا يمكن للاناقة الحقة وللجمال عن السبيكة الحقة التي قدّ منها عقله .

«C'est beau Comme un Syllogism»

(إنه جميل كما القياس المنطقي) كانت ملاحظته الاعتيادية التي أفصحت عن السبيكة الحقة التي قد منها عقله .

وقد كان الشك العميق بأي نوع من أنواع الدراسة الاستبطانية للعقل الفردي باعتباره مصدراً يركن اليه من مصادر الحقيقة ، هو القاسم المشترك بين تين وبكل . فالنسبة اليه (بكل) ــ وفي هذا كان يشكل سمة لكثير من فكر القرن التاسع عشر ــ كان تأثير الفرد على التقدم البشري صفراً بالمقارنة مع الزخم الكبير للفعل الاجتماعي والجمعي وفي توقه لتأسيس ما قارب أن يكون علماً للتاريخ فقد حُمل على أن يتكل اتكالا كبيراً على « البرهان » الاحصائي ، وعلى مفهوم المتوسط : فقد شعر بأنه هنا كانت تكمن الطريقة المؤكدة لتأسيس تلك القوانين العامة التي كان مقتنعاً بأنها حكمت مسار التقدم البشري بنفس الطريقة الصارمة تحكمت فيها قوانين العلم بالكون الفيزيائي .

هذا ، وقد كانت إمكانية قيام توليفة نهائية وبالغة الاهمية لكامل المعرفة التجريبية شيئاً كامناً في مساعي الكثرة من بناة الأنظمة (الأنساق) في هذه العقود ، وعلى الأخص في فكر هربرت سبنسر . وعقب ظهور مؤلفه « علم السكون الاجتماعي » عام ١٨٥٠ و « مبادىء علم النفس » عام ١٨٥٥ ، كرس سبنسر المجلدات العشرة لمؤلفه « الفلسفة التركيبية » (وقد اكتمل اخيرا في عام ١٨٩٦) لصياغاته الكبيرة والكاسحة التي تنم عن ايمانه بالتقدم العقلاني وبفعالية الطريقة العلمية . وعلى الرغم من اتهامه بأنه يفتقر الى الصرامة العلمية الحقة ، فقد برهن هذا العمل على أنه تعبير بليغ ومؤثر عن المبادىء الأساسية للتقصي « العلمي » ومهد بشكل خاص الطريق لتطبيق موسع لفرضيات النظرية البيولوجية الارتقائية على مناحي الحياة الاخرى . وقد رفع عماد كثير الصيغ ذات

المسعى الثقافي والفكري ، الاعنقاد بأن كليانية التفصيل لا بد أن تفصح عن الطبيعة الاساسية للوجود ، وبأن الشيء يؤكد اهميته الخاصة به ، وانه ضروري بذاته ، وانه يجب أن يكون أبداً جزءاً من نية المؤلف على استثماره بشكل ذي مغزى .

وكذا فان التقليد الفكري الذي يتمثل بهذا ـ الوضعي ، التحليلي الموضوعي ، المعمم ، المنطقي ، الاطلاقي ، اللاشخصي ، الجبري ، الفكري الآاوي ـ قد غذى بشكل كبير طموحات الطبيعية الأدبيـة التي كانـت بحدود عام ١٨٩٣ الحسن الطالع (أو لسوء الطالع) قد قضت من قبل . على ان موقف العقل والنماذج الفكريـة التي استمد منها قوته قد بقيا رغم ذلك مستمرين وهذا يعود في قسمه الأكبر إلى الاحتياطي الكبير من الاحترام المتراكم ، مما شكل في هـذه السنوات حالـة تتسم ببعض التعقيد الثقافي .

وعلى الرغم من انجازات العلم الجلية والمؤثرة فان الاهتمام بمـا نعتته « جمعية البحث الفيزيائي » (تأسست عام ١٨٨٢) بصورة رئيسة « الظواهر القابلة للنقاش » قد نما بصورة سريعة أثناء الربع الأخير من القرن . ومع نشوء « الجمعية الصوفية » في أمريكا في عام ١٨٧٥ فان بـداءات التحول في الاهتمام من الانشغالات الاجتماعية الى الفردية قـد تلقت قدرا مبكرا من الاعتراف الرسمي . ولم تؤسس هذه الجمعيـة حديثة التأسيس الاهتمام المتنامي في طبيعة ونمو الشخصية الفرديـة أو الانا فحسب بل حفزت أيضا على التقصي الجدي والمنهاجي في « علم الغيب » ـ كل تلك القوى الصوفية ، والمضادة للوضعية ، واللاعقلانية في الحياة والمادة التي شغلت حاليا ، بينما كان القرن يغذ السير نحـو خاتمته ، اهتمام المفكرين والكتاب . واذ استقت الكثير من موادها في الايمان من المصادر الشرقية ، ولا سيما الهندوسية القديمة والبوذية ، لكن أيضا من الأفكار الاغريقية والقبلانية(*) فان الصوفية قد كلفت

(*) طريقة دينية باطنية للربانيين اليهود لتفسير التوراة ومعرفة الغيب . (المترجم).

بتحقيق التغير الفردي اكثر من الاجتماعي باعتباره مفتاح التقدم البشري ، وتحقيق مراجعة جذرية لمرامي ودوافع الشخص ، وتغيير ليس مجرد السلوك اليومي للرجل العادي بل كذلك عاداته في التفكير والكلام . وعلى النقيض التام من التجريدات الاحصائية للنظرة الوضعية للأشياء فقد آمنت بقوة بوجود كيان للأنا ، ليس بالميسور تغيير طبيعته بالتدريب الروحاني فحسب بل يمكنه ، على هذا النحو ، أن يساهم بفعالية في التطور الأشمل للجنس البشري .

وقد اتى التعزيز القوي لهذا الاتجاه صوب « الفردانية » مع انتعاش الاهتمام القوي خلال التسعينيات بـ « الفرد وملكيته » لماكس ستيرنر ، ونشر في تاريخ يرقى الى عام ١٨٤٥ لكنه تلقى في الراهن رواجاً جديداً بفعل حماس جون هنري ماكاي التفسيري . وقد أولى مبدأ الفوضوية الذي روّجه توكيدا واضحا لأهمية الحرية الفردية عوضا عن القيد الاجتماعي ، والى الممارسة الحرة لقوى الانسان المتأصلة التي تسترشد فقط بفهمه الشخصي الخاص ، والى تأهيل الفرد لحياته المستقلة والى السيادة المعلنة للتفكير الذاتي . وجنبا الى جنب مع هذا سار الاهتمام المتنامي بشكل واسع بكامل سلسلة المشكلات المتعلقة بطبيعة النفس اللاشعورية أو تحت الشعورية أو الباطنة ، وخاصة مع طبيعة ومدى التأثير الذي قد ينجح عقل في تركه على الآخر . وقد برز بين « الظواهر القابلة للنقاش » المرتبطة بجمعية البحوث النفسانية التنويم المغناطيسي — وهو مصطلح بدأ يحل ، في حوالي منتصف القرن ، محل « المسمرية » او « المغناطيسية الحيوانية » السابقة . لكن سرعان ما امتدت القائمة لتشمل كذلك ظواهر من قبيل السرنمة (التجوال الليلي للنائم) ، والأرواحية ، والتلقائية ، والتخاطر ، والخبرة الهلاسية .

على ان ما كان ، مع ذلك ، سمة هذا الفيض من الاستقصاء الجديد هو انه ، مع تأكيده لمشروعية سلسلة كاملة من الظواهر « غير العلمية » ، « غير الوضعية » ، وغير العقلانية بل الصوفية ، فقد التفت صوب « الطريقة العلمية » التقليدية عند اجرائه استقصاءاته . وقد كان الزعم

الاكبر لادوارد فون هارتمان، الذي طبع مؤلفه (فلسفة اللاشعور) لا أقل من عشر طبعات بحدود ١٨٩٠ وذلك في غضون واحد وعشرين سنة ، بانه أستخدم طرائق العلم الاستقرائي للوصول الى استنتاجات نحن نراها تخمينية في الجوهر . هذا ، وان معظم الاستقصاءات المؤثرة في عقد الثمانينيات وأوائل التسعينيات في علم النفس السريري والمرضي ـ تفحص شاركو للهستيريا وحالات التنويم المغناطيسي : « دراسة في المغناطيسية الحيوانية » (١٨٨٣) لليبو ، « عن الايحاء » (١٨٨٤) لبيرنهايم ، والذي شدد على التفسير السيكولوجي للتنويم المغناطيسي اكثر من الفيزيولوجي ، الى جانب كتابه « التنويم ، الايحاء العلاج النفسي » (١٨٩١) ، ودراسات لومبروزو عن الحالات الاجرامية للعقل، وعن الشواذ العقلي والعصبي ـ قد اعتمدت كأساس لمقاربتها ما كان يبدو واضحا أنه « طريقة علمية » ارثوذكسية . وبقيت للعقلاني سيادته المطلقة على اللاعقلاني . وكانت الحاجة لخبرة القوة الكاملة ل « الطريقة غير العلمية » ، وغزو المعاقل العقلانية للفكر على يد مفهومات اللاعقلانية، لا تزال قائمة .

ومع شروع العقل الأوروبي بمواجهة تحدي عقد التسعينيات فان سيادة الطريقة العلمية ، رغما عن ذلك ، قد بدأت توضع باطراد موضع المساءلة . ولعل صوت برونيتيير هو اكثر الأصوات تمثيلا لهذا الأمر . واذ هو آمن في المبتدأ بأن المبادىء التطورية لا بد أن تكون موضع تطبيق في الأدب بنفس الوضوح التي هي عليه في العلم البيولوجي ، فانه لم يعتم أن انحرف نحو عدائية حقيقية للمعايير العلمية . ولقد تبنى بشكل حاد الشعار الذي يقول ب « افلاس العلم » ـ وهذه فكرة توفر على ديمومتها بول بورجييه ـ برونيتيير الذي جادل بوجوب أن نستبدل ب « البرهان الوضعي البحت » « الحدس التخيلي المحض » .

- ٣ -

كما لو أن في الأمـر تمثيلا ايمائيا لعمليتيه المزدوجتين فان عقد التسعينيات قد استجاب لقوتي تغيير شديدتي البأس رغم انهما مختلفتان في الجوهر : واحدة وضعية ، والأخرى ــ بالمعنى الخاص لتلك الأيام ــ « قابلة للنقاش » . فمن نحو ، وحسب تقليد تبين ، يمكن للمرء أن يتميز الى قوة التشكيل التي يتسم بها « المحيط » و « اللحظة » ، الى الصعود الملحوظ ، وعلى نطاق واسع ، لحدة الضغوطات الاجتماعية والثقافية . ومن نحو آخر ، فقد حصل التأثير العارض بشكل كبير والمتفجر بشكل ماحق ، تأثير نيتشه .

وقد بدأت تتغير ، على نحو ملموس ، ابعاد الزمان والمكان . ومع تحسن المواصلات فقد تقلصت المسافات . ومثلما فرضت ايقاعات الحياة المدينية الأكثر جيشانا نفسها على مناطق في المجتمع اكثر اتساعا ، كذلك فان الحوادث قد تسارعت وتسارعت ايضا وتيرة الحياة بالكامل . لقد تنامت فرصة المواجهة الدولية العارضة (كالذرات المتصادمة في شروط ارتفاع الحرارة) بشكل كبير ، ومعها السرعة التي كان يتم بها تبادل الافكار والآراء عبر الحدود القومية . هذا ، وان خريطة لتحركة الفنانين ، والكتاب ، والمفكرين في الزمان والمكان أثناء هاته السنوات ستظهر دون شك نسبة حدوث مذهلة للقاء العشوائي ــ في باريس ، وبرلين ، ولندن قبل غيرها ــ لخلق ذلك الانتشار في الدولية الذي (على ما اقترح) هو المزيــة الرئيسة والمؤشر الرئيس على الحركة الحداثية . كما تكاثرت الترجمات ، ورافق هذا تحسن ملحوظ في نوعيتها بشكل عام ، وتزايد في السرعة التي نحت بموجبها لاحقة الطبعــة الأصلية . واخذ مفهوم Weltliteratur الغوتي (نسبة الى غوته) بكامله يؤكد من جديد جاذبيته . لقد كان هناك زيادة ملموسة في حركة المرور الفكرية من كافة الأنواع ، وفي التجارة الايديولوجية ، وفي المبادلة الثقافية .

كذلك بدا الأمر كما لو أن نوسات الروح ، تحت الضغط الشامل للحوادث ، قد ازدادت تسارعاً ، وأن حدة جديدة في النغمة قد بدات تتجلى . والبارز في مطلع التسعينيات هو الاحساس المتنامي باللجاجة وعدم الصبر . ويغدو الاحباط إحدى القوى الدافعة الأكثر عادية . كما تفصح الحركات المضادة ، غالبا ، عن ذاتها بأنها ذات القوة المحركة الأقوى ، وتغدو الرغبة في الازالة ، والحلول ، والاستبدال الاعتبار المهيمن . وكان الوضع الثقافي ، ربما في المانيا اكثر من غيرها ، تورياً . ولم يكن الهجوم على الحرس القديم في الادب ــ والجديد غدا قديما بسرعة بدت للبعض مذهلة ــ مجرد ارتداد اسلوبي ، بل مطالبة صاخبة بتغيير جوهري : مواقف جديدة ، مناطق جديدة في الكشف والارتياد ، قيم جديدة . واصبح عدم التوقير بمثابة عبادة ، واستحوذت القساوة على الاعجاب . وعلى غير توقع ــ فكما أفاد صاموئيل لوبلينسكي في (كشف حساب المحدث) ــ فقد كان الفنانون والمفكرون هم الذين توفروا على الحماس الثوري الأشد ، الاحساس الحقيقي بالنشوة . وغالبا ما بدا النشطاء السياسيون الأكثر التزاما ، يشد عضدهم الايمان الماركسي بحتمية التغيير ، قانعين بالعمل من اجل اهداف محدودة او جزئية واحيانا مبتذلة : التحريم أو النباتية أو الصوفية . واكثر من مرة ، تفشى في الكتاب نوع من الوعي الذاتي السياسي قادهم الى تنظيم انفسهم على منوال الأحزاب السياسية . وهكذا فقد شكلوا تجمعات وتحزبات ، واصدروا تصريحات وبيانات . ولاقت فضائل الصمود اعترافا جديدا ، ومورس التنديد بـ « الجانب الآخر » المعترف به ، وذلك بدرجة كبيرة . وقامت المطالبة بالمواءمة مع الوضع الحديث : مع حياة المدينة ، والمشكلات الصناعية ، والتغيير السياسي . وكان يكمن في اساس الأمل المرتجى ، اعادة التكيف ، اعادة التحزب ، اعادة التقويم ــ التغيير ذو التنوع اللامحدود .

ولم يكن الوضع قط بمنأى عن أفكار نيتشه الجديدة ، والذي يمكن تحديد تاريخ التأثير الذي تركه بدقة كبيرة ، ومراقبة الانتشار اللاحق

بدقة اكثر من عادية. لكن على الرغم من فيض تآليفه في عقدي السبعينيات والثمانينيات فان نيتشه عدم الشهرة تقريبا قبل أيار ١٨٨٨ ، عندما غدا موضوع سلسلة من المحاضرات في كوبنهاغن على يد الناقد الدانمركي جورج براندیس . ومن برانديس (الذي أقرأ الألمان درسا قاسيا نظرا لاهمالهم هـذا المفكر بين ظهرانيهم) انتشرت الكلمة عبر المستعمرة الاسكندينافية للكتاب والنقاد في برلين ومن خلال مناصرة ستريندبرغ الحماسية أولا للأئمـة في المانيا وثانياً أوربا بمجملها . وكانت رسائل نيتشه الى برانديس وستريندبرغ خريف ١٨٨٨ ، وعلى الرغم من رنة هوس العظمة فيها ، تشي بسمة تنبوءية على نحو غير معهود . واذ أعلن في تشرين الثاني عن النشر المرتقب لـ « اعادة تقويمه للقيم بكافة » ، فقد صرح : « أقسم بأن العالم بأكمله سيمور في غضون سنتين بالاضطرابات . أنا قدر صرف . » وبعد شهر كتب الى ستريندبرغ بأنه شعر الآن وقد احتاز على القوة «لشق تاريخ الجنس البشري الى شقين».

هذا ، وقد لقيت رؤياه التنبؤية ، وايمانه العميق بأن تاريخ الانسان قد وصل الى نقطة المصير ، مع نهاية فترة طويلة من المدنية ، وان القيم البشرية بكافة يجب ان تخضع لمراجعة كاملة ، لقيت صدى مدوياً لدى طموحات الانسان الغربي في هذه السنين . وقد لقي ، بهجومه المرير على عقائد المسيحية ، ومناصرته لما عرّفه برانديس (مما حفز نيتشه على الاغتباط العلني) بانه « راديكاليـة ارستقراطية » ، وارتيابه القاسي بالافكار المقبولة للقرن التاسع عشر ، ونبذه المطلق للأخلاقية التقليدية ، لقي استجابة من اجيال منعطف القرن والحرب العالمية الاولى ، والتي أعطته دورا مؤثرا على نحو فريد في الحقبة الحداثية .

— ٤ —

من الأصوات الباكرة التي ارتفعت منددة باثنين من أعز معتقدات العقل الليبرالي للقرن التاسع عشر ــ وهما ان المجتمع ككل وليس الفرد هو الراعي الحقيقي للقيم البشرية ، وأن « الحقيقة » ما إن تتأسس حتى

تغدو مطلقة ــ كان صوت (عدو الشعب) لابسن في عام ١٨٨٢ . « ليست الأغلبية قط على حق » أعلن الدكتور ستوكمان المتحمس . « أنا المحق ــ أنا وواحد أو اثنان من أمثالي . » ثم استطرد ليعلن طبيعة الحقيقة الزائلة اساسا : « ان عمر حقيقة متأسسة بالطريقة العادية هو ، بصورة عامة ، حوالي سبع عشرة او ثماني عشرة سنة ، عشرون سنة في الأغلب. ونادرا اطول من ذلك . » (واذ نظر من القرن العشرين نحو الوراء على التغيرات التي ارهصت بها هذه الكلمات، فان الفيلسوف جورج سانتايانا سلك تقريبا نفس النهج : ان العلم ، كما قال ، والذي بدا له في سنواته المبكرة كسلالة من السلاطين المطلقة ــ بدهيات مطلقة السيادة ، قوانين ثابتة ــ سرعان ما استحال الى « ديمقراطية من النظريات المنتخبة الى سدة السلطة لفترة قصيرة » .) واذ هي على ما هي عليه من الفردانية والنسبية فان صيحة ستوكمان قد آذنت ببدء تغير معقد ومطول في العقل الأوربي ، تغير من ابرز سماته عدم الثبات والاستقرار المتنامي .

في المبتدأ ، يقع التوكيد على التجزؤ ، على التفكك والتحلل المطرد لـ « أنظمة » و « أنماط » و « مطلقات » ثم تركيبها بحذق وبقيت حية من السنوات الأولى للقرن ، وعلى تحطيم الايمان بالقوانين العامة الكبرى والتي امكن الزعم بأن كامل الحياة والسلوك يخضع لها . وكمرحلة ثانية ــ رغم انه كما في حالة هذه التغيرات بكافة ليس هناك من تقيد بأي نموذج زمني منتظم او ثابت ــ فقد اعيد تركيب الأجزاء ، واعيد ربط المفهومات المجزاة ، وترتيب الكليات اللغوية من جديد لتتواءم مع ما شُعر انه نظام جديد للواقع . والطبيعية التي ــ كما اوحى فيليب راهف ــ استنفدت نفسها بتنظيمها لجرد أو ثبت بالعالم الذي كان لا يزال مستقرا نسبيا ، لم يكن بميسورها إنصاف ظواهر اضطرابه . واخيرا بدا ان الفكر ، في مراحله الأخيرة ، يمر بما يشابه تغير الحال : انحلال ، مزج ، مؤالفة أشياء اعتقد في السابق أنها مقصورة ، بالتبادل، على ذاتها . ولم يكن سوى الاحساس بالجريان ، وفكرة المتّصل ، والسريان المتواصل للأشياء ، بطرق مضادة ، في الغالب ، لما يمليه الذوق

العام البسيط (رغم أنها مألوفة مـن الناحية الحلمية) ، قادرا على المساعدة في فهم بعض ظواهر الحياة المعاصرة المشوشة ، وخلاف ذلك العصية على التوضيح .

هذا ، وان « التجزؤ » هو الأساس المعلن لاستراتيجية ستريندبرغ الدرامية لعام ١٨٨٨ . فمقدمته لـ « الآنســة جوليــا » ترفض بنزق مفهومات القرن التاسع عشر عن الشخوص المسرحية « الثابتة » التي تستقي هويتها من فكرة مجردة ما كالنذالة ، لنقل ، أو الغيرة أو البخل، والتي كان بالامكان تفسير أفعالها من خلالها العلاقة البسيطة واحد ـ لواحد ، علاقة العلة والمعلول ، والقابلة التعريف والتنبؤ ، والتي تتسم بالنمطية . وحيث إنها ـ كما قال عن شخوصه التي ابتكرها ـ « كانت شخوصاً حديثة تعيش في فترة انتقالية على قدر من الهستيرية المحمومة أكبر من سابقتها » ، فانه قد جعلها ، وعن عمد ، « غير يقينية ، مفككة » :

> ان شخوصي هي لملمة من المراحـل الغابرة والراهنـة للمدنية ، نتف من الكتب والجرائد ، فتات الانسانية ، مزق من جميل الثياب، تم ترقيعها ، كما هي عليه النفس البشرية.

ومن الأقوال الكلاسيكية في هذه السنوات الباكرة للحركة الحداثية أن الطبيعة البشرية لا ينبغي ان تستوعب في ثبوت رحبة واستنفادية من تفصيلات طبيعية تم ترتيبها وفرزها تحت عناوين مقررة ، بل ، عوضاً عن ذلك ، هي مراوغة ، غامضة ، متعددة ، وغالباً يستراب في أمرها ، ومتنوعة بشكل لا متناه ، وغير قابلة أساساً للاختزال .

وقد قدر لهذا الدافع الى التجزؤ ، والذي كان ستريندبرغ لـه بمثابة الناطق الباكر باسم جيل بأكمله ، ان يطغى على كل ما اقتصر في هذه السنوات على تمييزات أسلوبية صرفة . وهو حاضـر في كلا الـ Sekundenstil * الطبيعي السمة ـ محاولة تجزئة حتى أكثر الحوادث

(*) أسلوب الثواني . (م) .

العادية والمبتذلة في الحياة (كمسار ورقة ساقطة) الى لحظات مجزأة ومتعاقبة في الزمان بقصد تسجيل مستوى من الواقعية « أكثر واقعية » — وكذلك في تلك المحاولات الأكثر انطباعية لالتقاط شيء من عمل العقل لحظة بلحظة مثلما كتب كنات هامسن في عام ١٨٩٠(٥) ٠

« انها تستغرق ثانية ، دقيقة ، وهي تجيء وتروح مثل ضوء غامز متحرك ، لكنها خلفت وراءها أثراً ، ورسبت احساسا من نوع ما قبيل تلاشيها ... تحركات خفية تمر في الاجزاء النائية من العقل دون أن يلحظها أحد ، الفوضى الكبيرة جدا في الانطباعات ، الحياة الدقيقة للخيال تحت عدسة مكبرة ، السير العشوائي لهذه الأفكار والمشاعر ، سياحات الدماغ والفؤاد على دروب غير مطروقة ، والمزاولات الغريبة للاعصاب ، هسيس الدم ، توسل العظم ، كامل الحياة اللاشعورية للعقل ».

ولقد مثلت كلتا الاستراتيجيتين أنواعا من ميكروسكوبية الاسلوبية نشدت النفاذ الى تحت طبقة التفاصيل المراكمة الى مستوى من المعرفة الأدبية أكثر عمقا ، الى حقيقة لم تعد تعتمد على التجميع والعد المجهد بل على العشوائي الدال . وكلتاهما تتصلان ب « مقالة في المعطيات الفورية للشعور » لبرغسون (الزمن والارادة الحرة) (١٨٨٩) ، والتي جادلت في سبيل ادراك نوع خاص من المنطق الذاتي يوجد في المستويات الأعمق للعقل ويختلف في الجوهر عن المنطق التقليدي لعالم المنطق العام ذي الزمان والمكان الخاصين بالمذهب الطبيعي .

ومع ذلك فالبيّن هو أن ممارسات العلم والطريقة العلمية في الكثير من هذا لم تعدم التوقير العميق : الملاحظة الدقيقة ، التسجيل الدقيق والانتباه الشديد للتفاصيل . وكذلك نلحظ دوام ولاء غير مصرّح به للمفاهيم التقليدية للسببية ، بل الجبرية ، رغم أن آلياتها لم تعد وضعية بشكل ضيق . وقد احتفظ بالعداوة الحقيقية التوجه

الى التجريد والعمومية . وكان ما التف الهم الجديد هو تمييز الظواهر المنتقاة ، والجوهر الفريد للشخصية الفردية والعلاقة المتغيرة القائمة بين الفرد و « المجموع » (مهما كان متنوعة ادراك ذلك) . ولم يعد الفرد الهائم ، والمتوحد ، والمنفي ، والذي لا يقعد على حال ، وفاقد الارتباط ، من منبوذات مجتمع واثق ، بل بالحرى اولئك الذين ، بسبب وقوفهم خارجا ، قد وضعوا على نحو فريد في عصر كانت فيه الذاتية تعني الحقيقة المنطوقة بسعة خيال وثقة . وقد اخذت رعاية الاستقامة في الحياة تنتقل ، وعلى نحو ملموس ، في التسعينات وبشكل اكثر بروزاً في بواكير القرن الجديد ، من يد المجتمع الى الفرد ـــ فرد امتلك بالضرورة بعض ادراك فريد من نوعه لاشياء لحياة ، فرد جسد نوعا من جوهر خفي اسبغ وحده على العالم شرعيته . وضمن هذه الوضعية من السيالة المتنامية حمدت « الاسطورة » (كما حاجج سوريل بعد فترة قصيرة) نفسها لكونها وسيلة فعالة جدا لاسباغ نظام من نوع رمزي ، وحتى شاعري ، على فوضى الحادثة اليومية ، مما وفر الفرصة ـــ مقتبسين عبارة لفرانك كيرمود ـــ لـ « التحييد » عن العقل وتحرير الخيال الذي قمعته علموية العالم الحديث »)(٦) . واذ هي ولدت من اللاعقلاني ، ومنطقها اقرب الى الحوافز الذاتية والاقترانية للعقل الباطن منه الى السير المنهجي للبحث العلمي ، فان الاسطورة قد وفرت نوعا جديدا من التبصر في الوقائع الجامحة للظواهر الاجتماعية ، واعطت ـــ كما قدر لإيليوت القول عن اسطورة جويس ـــ « طريقة الضبط ، وتبويب ، واعطاء شكل ودلالة للتناقض الظاهري الواسع للعدمية والفوضى والذي هو التاريخ المعاصر »(٧) . وكانت النتيجة ، كما ذهبت عبارة ستيورات هفس « نوعا من صوفية سوسيولوجية »(٨) .

وقد حفز الاحساس بالعلائقية الكلية للاشياء ، والمختلف كليا عن تلك الحلقات السببية المشدودة التي حافظ بموجبها العالم الوضعي على تماسكه ، على بحث تناول «عالم العلائق» الصوفي ذاك Welt der Bezüge لهوفمانستال ـــ والذي كان فيه دور الشاعر دور « الأخ الصامت للأشياء بكافة » ، والذي رأى العالم ليس كمراكمة للمقولات ، والمفهومات

المجردة والقوانين العامة ، بل شبكة معقدة جدا من العلائق ، الشخصية بالنسبة له ، تلك التي (كما افاد شيلي من قبل) « تسم علاقات الأشياء غير المفهومة قبلا وتديم فهمها » . ونتيجة لذلك امكن للشاعر أن ينسق في نماذج تتناسب والتفكير الجديد ، تلك العناصر المختلفة التي كانت خلافا لذلك ستبقى ، عقب تجزؤ العالم الوضعي ، في حالة فوضى وتفكك صرف . وقد عرّف نداء هوفمانستال للشاعر كي يخلق من « الغابر والحاضر ، من الوحش والانسان ، والحلم والشيء ... عالم العلاقات»(٩)، عرّف بالنسبة للعصر الحديث دور الشاعر بتعابير أرهصت على نحو مدهش بعبارة ايليوت الكلاسيكية راهنا والتي اتت بعد قرن ونيف : « إن عقل الشاعر لا ينفك عن دمج الخبرة المتفاوتة ، وإن خبرة الرجل العادي لتتسم بالفوضى واللانظام ، والتجزؤ . وهذا الأخير يقع في الهوى ، أو يقرأ سبينوزا ، وليس هناك من علاقة لهاتين الخبرتين ببعضهما ، أو بضجة الآلة الكاتبة أو رائحة الطهي . أما في عقل الشاعر فلا تفتأ هاتان الخبرتان عن تشكيل كليات جديدة »(١٠) .

وعلى وجه الاحتمال فان بوادر التغير في الحساسية الجمعية قد تبين – كما قال اورتيغا إي غاسيه – أولاً في الفن والعلم المحض ، وهذا الشيء يعود بالضبط لأنهما اكثر الانشطة حرية ، واقلها اعتمادا على الشروط الاجتماعية . ومن رأس الجسر الذي أحرز في الشعر فان هذا الاحساس بالعلاقة المتبادلة بين الأشياء ، والأعظم مما بدا ان المفهومات التقليدية والمقولات اللغوية مستعدة للاعتراف به، سرعان ما بدأ يغزو العلم والفلسفة . وقد بدأت تنهار باطراد الحواجز بين الذات والموضوع ، بين أنا افكر وانا موجود الديكارتية، بين الانسان الملاحظ والطبيعة موضوع الملاحظة . وقد سلم العلم بأن الاستمرار في تمايز صارم بين الاشياء في الزمان والمكان وبين العقل الذي تناولها بالتأمل والتفكير لم يعد مسعفا في توضيح طبيعة الواقع الحديث . وبالنسبة للفيلسوف ارنست ماخ هناك تغلغل حميم بين الأشياء داخلا والأشياء خارجا : « لا يوجد فرقة واسعة بين النفسي والفيزيائي ، ولا « داخل » ولا « خارج » ... يوجد فقط عنصر من نوع واحد هي وفاقا للحظة مشاهدتها « في الداخل » أو

« في الخارج » . « كما سمح هاينز برغ بالاعتراف في داخل «naturbild» للفيزياء الحديثة بأن « العلم لم يعد يقف أمام الطبيعة كملاحظ لكنه يسلم بأنه جزء من التفاعل بين الانسان والطبيعة » .

وشيئاً فشيئاً تقلدت المفهومات الجديدة في العلم طبيعة الصور الزاهية الشعرية . وقد تقفت التطورات الحاسمة في العلم (ليس في ميدان علم النفس الحديث نسبيا فحسب بل كذلك في العلوم الفيزيائية الأكثر تقليدية) التبصر الحدسي والتخيلي عينه الذي استثمر في صنع القصيدة . والفى العالم الفيزيائي نفسه مضطرا للاعتراف بوجود قوانين جديدة ومتفاوتة على نحو يبعث على الضيق كان يلعب فيها المنطق التقليدي والمنطق العام دورا متقلصا الى حد كبير . ودون العتبة الميكروسكوبية ، وفوق العتبة التليسكوبية للرؤية البشرية — مثلما كان شاعر هوفمانستال « يفلع الذرات ويتلهى بالكون — فان التخمين التخيلي بل الفانتازي قد غزا الفكر العلمي بدرجة لم يعهدها من قبل . وقد شاركت النماذج النحتية لعالم الأحياء الدقيقة ، والنماذج الرياضية لعالم الفيزياء النظرية الروائي بعضاً من طبيعة عالمه الخيالي . وقد تطلبت مفهومات جديدة « غير علمية » كاللا منطقية واللا سببية الاعتراف الرسمي بها ، بل التحقق التجريبي منها . وقد اغتصبت لايقينيات الاحتمال وانتهكت السيادة التي تتمتع بها المعرفة الدقيقة ، والتنبؤية الواثقة . وفي بعض الأمثلة كان هناك تميز مشترك . وقد أدغم مفهوم « الاثنينية او اجتماع الضدين «ambivalence» الفرويدي في كينونة واحدة فكرتي الحب والكراهية المتناقضتين كلياً . وذهب علم النفس اليونغي (نسبة الى يونغ) مذهب اللعب بمفهوم الاضداد enantiodromia « أيلولة كل شيء الى ضده » . كما واجهت عالم فيزياء الكم معضلة تعريف طبيعة ما يدعى ب « الجسيمات الأولية او الأساسية «elementary particles» مما حدا به الى التخلي عن التفريق الكلاسيكي كما يقتضي المنطق العام Common Sense بين الكتلة والطاقة وسلّم بوجود كينونة « اثنينية » كلية كانت هي الموجة وهي الجسيم في آن ،

ومع ذلك فهي ليست بحصر المعنى لا هذه ولا تلك . كما حاججت النظرية الخاصة للنسبية بأن المكان والزمان ، وعوضا عن كونهما كما كان العهد بهما دائماً ، بعدين منفصلين ومتميزين ، هما في الواقع ، وتحت ظروف حاسمة ومتطرفة ، دالتـا بعضهما بعضـا . وحسب هندسـة الأبعاد الرباعية لمالينوفسكي فان الخط الواحد يمثل مجمل تاريخ الجسم خلال متصل المكان ــ الزمان . والحق ان التغيير جراء هذه المعرفة الجديدة قد أصاب شكل العالم بالذات .

وضمن هذا التغير الانتشاري في Weltbild المحدث بدا الحلم ينعم بمكانة جديدة وخاصة . ومع منعطف القرن بالذات ، ومع نشر (تفسير الاحلام) في عام ١٨٩٩ ، أسبغت نظريات فرويد توقير البرهان السريري على الكثير مما عرفه العقل الشعبي عن المضمون الرمزي للأحلام . وقد « برهن » على أن عمل العقل الحالم في العناصر المتباينة والمفككة الخاصة به والمتمثل في التجميع والتبويب قد أحرز نوعا خاصا من التماسك ، « منطقا » جديدا . وعلى الرغم من أن تذكرنا للأحلام انما هو لا يقيني ومجتزأ فان فصاحة حتى شهادة ناقصة من هذا القبيل قد نظر اليها على أنها وسيلة اتصال من مرتبة مختلفة كليا . كما نظر الى التنافر وعدم التماسك الواضحين اللذين يتسم بهما الحلم رغما عن ذلك على انهمـا طريقة العقل في ايصال اكثر الأشياء تعقيدا ومراوغة ، طريقة تتسم في الغالب باقتصاد وكياسة يحوزان على الاعجاب ــ هذه الأشياء التي ربما لم يدركها العقل قط شعوريا أو بما هو فوق عتبة الادراك .

ويتضام زمنيا مع استكشاف فرويد السريري لطبيعة الحلم تلك التجارب الدرامية لستريندبرغ التي انطلقت تستثمر وعن عمد المنطق الحلمي : « الى دمشق » الجزء الأولى والثاني لعام ١٨٩٨ ، « مسرحية الحلم » لعام ١٩٠٢ ، والجزء الثالث من ثلاثية « دمشق » ، وكتب جلها في عام ١٩٠٠ لكن لم تنشر كاملة حتى العام ١٩٠٤ . وفي مقدمتـه لـ « مسرحية الحلم » يبسط ستريندبرغ بوضوح مراميه الدرامية :

« في هذه المسرحية الحلمية ، مثلما في مسرحيته الحلمية السابقة « الى دمشق » حاول المؤلف أن يعيد انتاج الصورة المفككة لكن الواضحة المنطق للحلم . فأي شيء عرضة للحدوث . الأشياء كافة هي ممكنة ومحتملة . ـ لا وجود للزمان والمكان : على خلفية من الواقع غير ذات أهمية ينسج الخيال ويحوك نماذج جديدة ، خليطا من الذكريات والخبرات ، والأفكار الحرة ، والسخافات . والارتجالات . والشخوص تنشطر ، وتتضاعف ، وتتعدد . كما أنها تتبخر ، وتتبلور ، وتتبعثر ، وتتناحى . لكن لواء السيادة عليها جميعا يعقد لشعور واحد ، الا وهو شعور الحالم .

هذا ، وقد غدا الحلم بالنسبة لكثير من فناني وكتاب العقدين الاولين للقرن العشرين ــ كما شدد آرنولد بينيت ــ مثال الـ Weltbild بأكمله المحتذى ، والذي يكوّن فيه الواقع واللا واقع ، المنطق والفانتازيا، المبتذل والسامي ، وحدة متراصة وعصية على التفسير . وقد تم بلوغ الذروة في السوريالية :

ان الطبيعية شديدة التدقيق على التفاصيل والدمج العشوائي لعلائقها والتي تستنسخها السوريالية عن الحلم لا تعبر عن الشعور بأننا نعيش في مستويين متفاوتين فحسب، وفي مجالين مختلفين ، بل ان هاتين المنطقتين من الكينونة تتغلغلان في بعضهما بشكل كلّي مما لا يمكن معه الحاق او مقابلة الواحدة بالأخرى لكونها نقيضتها . ومن المؤكد ان ثنائية الكينونة ليست بالمفهوم الجديد ، وأن فكرة Coincidentia oppositorum * هي مألوفة تماما بالنسبة لنا ... لكن ازدواجية المعنى وازدواج الوجود ، مصيدة الفهم البشري واغوائه ، والقابعين سرا في كل ظاهرة من

(*) التضاد الاتفاقي .

ظواهر الواقــع ، لم يكونا موضــع خبرة مكثفة كما هما في الراهن ».(١٢)

- ٥ -

وقــد تعرض لهــذه المسالة باقتصــاذ اكبر ، ينتم عن براعــة ، غوتفريد بن :(١٣)

لقد احتفى الطراز لظاهري للقرنين الثاني والثالث عشر بالحب التملقي ، أما الطراز الظاهري للقرن السابع عشر فقد روحن (اسبغ على ، أو بث الروحانية) الروعة التياهة ، أما الطراز الظاهري للقرن الثامن عشر فقد علمن المعرفة ، أما الطراز الظاهري للراهن فقد حقق الاثنينية الموحــدة ، دمج الشيء بنقيضه .

هــذا ، وان حالات التقاطعيــة لا تنتهي . فإلــى روايــة هيس « ديميان » التي كانت فيها الالهة الرئيســة ، أبراكسـاس ، رجلا وامراة في آن ، الها وشيطانا معا ، والتي تنطوي ضمتها على فعل عبادة وفعل جريمــة وحضورها يوحي بالرعب والغبطة في آن . والى اللحظة التي تلتفت فيها بيــلا كوهن في روايــة جويس « يوليسيز » ، وهي في بيت الدعارة نحو بلوم بعينيها الفاحمتين جدا وتسأله بلغة الهاوية المعجبة عما اذا كان يتذكرها فيجيب هو « نيس. يو » (من : يس و نو = نعم ، نلاً — المترجم) ، وكيف أن بيلاّ هذه المراة المسترجلة بشاربيها الناميين بقوة ، تعاني تحولا في الهيئة لتصير الى بيلو كوهين ، رجل متخنث له شــعر نابت بشكل خيف . والى تفسير ريلكله لمعنى « مراثي دوينــو » و « سوناتات الى أورفيوس » من حيث تعبيرهــا عن « هويــة الرعب والغبطة » و « وحدة الحياة والموت »(١٤) .

على انه إذا كان هذا ، بكافة ، هو كل ما تتسم به الحركة الحداثية — التفاف أفعى ى حيث تفقد معه النعم واللا ، الحياة والموت ، الرجــل

والمرأة ، الرعب والسعادة ، الجريمة والعبادة ، الإله والشيطان ، هويتها المنفصلة وتتآلف معاً ـ فإنه سيكون هناك قليل الجدّة . هذا وإن فكرة تصالح الأضداد هي بحد ذاتها قديمة ، على الأقل ، بقدم هيراقليطس . وكما أشار هاوسر فإن فكرة التضاد الاتفاقي Coincidentil oppositorum مألوفة لدينا منذ فلسفة نيقولا كوسا وجيوردانو برونـو . ولقد أنتـج القرن التاسع عشر ذاته صوراً مختلفة كثيرة للفكرة . فقد مضى شيلينغ يستكشف منطقة ما وراء الفردانية البشرية ، رحم ظلام تختفي فيه كافة نقاط التمييز ، خاصة بين الذاتية والموضوعية . كما اكتشف غوتـه في الطبيعة قوة هائلة عصية على الفهـم ، الـ « شيطانيـة » المؤلفـة مـن المتناقضات والتي كانت بحد ذاتها تعسفية وضرورية في آن . أما هيغل فقد اهتم بالمطلق الذي وجـدت فيـه الأشياء حلولهـا ، ليس الأشـياء المعاكسة فحسب بل المتناقضة . كما دعا كيركيفارد الانسان الى أن يقفز بإيمانه ليعبر هوة التناقض .

وليس يرقى الى الرضى أن ندعو التجلي الحداثي لهذا بـ الأثنينية او تكافؤ الضدين » ، كما فعل بن . وعلى وجه الحصر ، فإن معاجمنـا تعدم الكلمة التي تحيط بكافة طرق الربط المتنوعة فيمـا بين الأضداد ، والعكوس ، والمتناقضات ، والتي تضفر ضمن مقولة دلالية واحدة أفكاراً مـن قبيـل التقاطب (تناقض القطبين) ، والثنائيـة ، والجدليـة ، والشيزوفرانيا ، والتركيب ، والاثنينية ، ويتم معها قبول جمع المختلفين البسيط Oxymoron وكذا الفكرة الأرسـطية ومؤداها أن « الاتسـاق الأكبر ينبع من الأضداد » ، والتي تصل في مداها الى أفانين علم النفس الفرويدي واليونغي .

هذا وإن الصفة المميزة ـ والعسرة ـ بخصوص الطريقة الحداثية هي أنها تتطلب ، كما يبدو ، تصالح طريقتين متميزتين من التوفيق بين المتناقضات ، وهاتان الطريقتان بحد ذاتهما لا تسلمان كذلك من التضاد . فمن نحو ، نرى أنها تقر بصدق تركيب هيجلي ، آلوي على درجة كبيرة من العقلانية، وحدة عليا تحفظ جوهر العنصرين المتناقضين بينما تقضي في

الآن ذاته على وجودهما ككيانين ، منفصلين . ومثلما هي حال الشخصية في مسرحية ستريندبرغ «الى دمشق» التي كان التركيب الهيغلي بالنسبة اليها والمؤلف من (نعم) و (لا) السبيل الى الفهم النهائي(١٥) :

الطريحة : التوكيد . النقيض : النفي . التركيب : الفهم ... أنت تبدأ الحياة بقبولك الأشياء بكافة . ثم تمضي ، جرياً على المبدأ ، لتنفي الأشياء بكافة . والآن اختتم حياتك بفهم الأشياء بكافة . لا تكن بعد الآن وحيد الجانب . لا تقل « إما ... أو » ، بل عوضاً عن ذلك « كلا ... و » .

انما في الآن ذاته ، يبدو أن العقل الحداثي بحاجة أيضاً لأن يقر بانكار كيركيغارد « الحدسي » لهذا على أنه يجلل كل شيء بضباب كثيف يستحيل معه تعرّف أي شيء ، ويقبل ، عوضاً عن ذلك ، مفهومه في « اما / أو » بدلاً من المفهوم الهيغلي « كلا / و » ويجب الا ننظر الى « أما / أو » ، كما زعم كيركيغارد ، على أنهما حرفا عطف تفريقيان ، بل هما في الانتماء واحد لا تنفصم عراه مما يجدر معه كتابتهما في شكل كلمة واحدة . وتتمثل وظيفتهما المتفردة في التأليف بين أضداد الحياة في علاقة حميمة جداً بينما تحافظ ، في الوقت ذاته ، على شرعية التناقض بينهما . ويبدو أن الأمر إذ ذاك يتمثل في أن الهدف الحداثي ينبغي تعريفه على أنه حل هيغل بكيركيغارد دون أن يلتزم المرء كلية لا بفكرة « كلا / و » ، ولا بفكرة « أما / أو » بل (إذ جاز القول) بكلا — وبلا احد . وعلى نحو لا يبعث على الاطمئنان ، اذن ، تغدو الصيغة الحداثية « كلا /و و / أو إما / أو » .

وعليه ليس بالأمر المستغرب جداً أنه، ورغم ان هذا الموقف الملتبس بشكل كبير يمكن أن نلفاه في قلب عدد من الاعمال الأدبية ذات الحداثة الأكثر جلاء ، قد وجد عيف طبيعي من جانب الكتاب لمحاولة القول « ببسيط الكلام » ما الشيء الذي كانوا يبتغون . وان الفكرة ذاتها على درجة من المراوغة تكفي لأن تفيد من التعقيدات الدقيقة في دلالتها التي

تسم اللغة الشعرية أو الرمزية ، أو مـن موارد الاتصـال الروائي أو المسرحي . ومن القلة التي جرّبت ذلك هيرمان هيسـه الذي جرّب في مقالة له ان يحدد بتعابير مباشرة ما رغب بالضبط أن يحاول اجراؤه بإزاء الكلمات . فلو كان موسيقيا ، كتب بقول ، لأمكنه دون كبير عناء أن يكتب نغما موسيقياً من جزئين فيه يكمّل خطا العلامات والأصوات، ويقارعان، ويحددان ، ويوازيان بعضهما بعضاً ، ويرتبطان مع بعضهما عند كل نقطة بشكل متبادل وبأكثر الطرق حيوية وحميمية : ومع ذلك فإن كـل من بإمكانه أن يقرأ الموسيقى سيكون قادراً دوماً على أن يرى ويسمع كـل علامة منفصلة جنباً الى جنب مع علامتها النقيض والمكملـة ، أختهـا ، عدوتها ، نقيضتها . وكان هذا النغم بجزئيه ، وهـذا السير التناقضي ، وهذا الخط المزدوج هو عينه الذي رام التعبير عنه بالكلمات : (١٦)

أرغب دائما أن أشير بكل متعة الى هذا الخليط المبارك في عالمنا هذا . لكن وبقدر دائم مماثل اذكّر بحقيقة انـه في الأساس من هذا الخليط تكمن وحدة . كما أرغب دوماً أن ابيّن أن الجميل والقبيح، النور والظلمة، الخطيئة والقدسية هي أضداد فقط لفترة مؤقتة ، وأنهما لا ينفكان عن التحول كل الى الآخر . بالنسبة لي ، إن اسـمى مفردات الجنس البشري هي تلك العبارات والصور القليلة الغامضة التـي ينظر فيها الى كبرى الأضداد في العالم على أنها ضروريـة ووهمية في آن .

وعليه فإن « الرموز السحرية » لهيس تكوّن نوعاً من لغة ما ورائية تنضمّ فيها الأشياء التي أبقتها اللغة التقليدية منفصلة عن بعضها ، الى بعضها ضمن كون جديد من الخطاب يتيح لأضداد العمل اليومي الرتيب أن تحتاز وفي الآن ذاته على هوية منفصلة ومشـتركة ، وأن تكـون على السواء « ذاتها » و « غير ذاتها » معاً . وهذا ينطوي على دعم كبير لرأي رولان بارث في أن الهم الرئيس للأدب المحدث ـ بتقديريه منذ فلوبير ـ قد كان مرتبطاً باشكاليات اللغة .(١٧)

— ٦ —

توحي شهادة « الأرض اليباب » (١٩٢٢) بأن هذا النوع من الرؤية الحداثية على نحو خاص يليق به أن يدعى « تايريزياً » . وإن الأهمية المركزية للقصيدة التي تنطوي عليهاه الأبيات :

انا تايريزياس ، رغم اني لا ابصر ، وانبض بين حياتين ،
شيخ بصدر انثوي متغضن ، اقوى على الرؤية
وقت تكون الساعة البنفسجية ...

لهي شيء أكده إيليوت نفسه . وقد تم مراراً اقتباس ملاحظاته في « حواشي **الأرض اليباب** » :

«على الرغم من ان تايريزياس مجرد مشاهد وليس حقاً « شخصية » ، فإنه أهم شخصيات القصيدة ، **إذ يوحد** الشخصيات الباقية بكافة . ومثلما يندغم التاجر ذو العين الواحدة ، بائع عنب الثعلب ، في البحار الفينيقي، كما لايتميز هذا الأخير كلية عن فرديناند امير نابولي فكذلك بالضبط كافة النساء هن امرأة واحدة، ويلتقي الجنسان في تايريزياس. فما **يراه** تايريزياس يكوّن ، في الواقع ، مادة القصيدة » .

وهكذا ، فعلى الرغم من تعرفهم كلا على حدة فإن الرجال بكافة هم رجل واحد ، والنساء امرأة واحدة ، والرجال والنساء يلتقون في تايريزياس العرّاف الكفيف الذي هو مجرد مشاهد و«**الشخصية الأهم**»، هو في الوقت ذاته محوري ومحيطي .

وعلى الرغم من كونه كفيفاً فإن تايريزياس يمكنه أن يرى وقت تكون الساعة البنفسجية ـ في تلك اللحظة بالضبط التي يفتقد فيها النهار والليل كيانهما المنفصلين ويندغمان في بعضهما بعضا . ان البصر الحقيقي،

كما يوحي هذا ، يتعارض مع الرؤية الحقة . وإذ نحن نركّز بحدة على الظواهر المنفصلة للحياة فإننا إنما نختزلها الى سلسلة متتابعة من أشياء معزولة لا رابط بينها ، وقولنا لا يتعدى « هاهنا ... هاهنا ... وهاهنا ... وهاهنا ... » كما تفعل مدام سوسوسترس ، كاشفة الغيب الشهيرة ، بمجموعتها اللعينة من ورق اللعب . وقد حازت على سمعة (مزيفة) بأنها « أكثر النساء في أوربا حكمة » نتيجة توجيهها بصرها الواضح ، كشفها الغيب بتركيز شامل على الأشياء ضمن ساحة رؤيتها بشكل تنفصل معه عن أي سياق أو محيط اكبر قد يعطيها معنى أو دلالة اشمل . وأن « نثبت » البصر يعني أن نركز انتباهنا على كل شيء بمفرده ونهمل ما يحيط به ، أن نفهم العالم على أنه مجموع أشياء لا رابط بينها ، أن نمايز بشكل دقيق وصارم — هنة شائعة (وفاقاً لريلكه) عند الناس بكافة (« لكن الأحياء بكافة يقترفون خطأ التمييز بشكل حاد ودقيق »)(١٨) .

أما رؤية تايريزياس فهي خلاف ذلك . فإذ يراقب هو وقت تكون الساعة البنفسجية فانه لا يلقي بالاً للقدرة التمييزية هذه التي يحلها الناس العاديون في أعلى مقام . بالنسبة اليه لا يمكن تمييز القذارة عن العظمة ، كافة الأسرة هي سرير واحد ، وكافة فنون ممارسة الحب هي الحدث غير المتمايز عينه . وهو لا يكترث لتفريقات المنطق العام بين الحياة والموت بعد أن رأى الجموع المتخالطة مع بعضها على جسر لندن كموكب من الموتى . وهو لا يرى اي فارق بين الماضي والحاضر ، ويحيّي الفرد من الجيل الحاضر كواحد كان معه ضمن نوتية السفن في مايليه . Mylae وهو على النقيض من مدام سوسوستريس التي ترى بوضوح البحار الفينيقي ، التاجر ذا العين الواحدة ، والبقية الباقية ، كأفراد منفصلين ، نراه يرى الرجال بكافة رجلاً واحداً ، والنساء بكافة امرأة واحدة ، ويحل داخل شخصه الخنثوي حتى هذا التفريق الأخير بين المذكر والمؤنث .

وأن نتفادى تأويل عمى تايريزياس بتعابير سلبية وكفى ـ كما لـو انه كان ببساطة محروماً من المقدرة الفعلية التي ندعوها البصر الجيد ـ لهو شيء تكلف « الأرض اليباب » كثير الكلف لقوله . فعماه الباصر ينبع من منطق جد حداثي ، منطق يتجسد إذ ذاك في بنية القصيدة ككـل . وقد جاء التعليق غير المتوقع على هذه المسألة عقب ذلك ببضع سنوات مع رواية ايلياس كانيتي لعام ١٩٣٥ Die Blendung والتي يمكن ترجمة عنوانها الألماني بأشكال شتى من قبيل « معمي البصر » أو « المبهر » أو حتى « الوهم » ، مما يرتبط بالمسألة التي نحد بصددها بشكل أكثر يقينية من الترجمة الانكليزية المنشورة Auto-da-Fé فصـل الايمـان (اعلان الحكم وتنفيذه من قبل محاكم التفتيش على المارقين ـ المترجم) . يكتشف بطل هذه الرواية كذلك ، وهو أستاذ للدراسات الشرقية ، لوحده وبالمصادفة القوة التخيلية الكاملة للعمى (او على الأقل للرؤية « المصابة » المسيطر عليها) باعتبارها مبدأ كونيا . واذ وجد انتباهه مشتتا عن كتبه وبحوثه بفعل منظر الأثاث المبهرج دون ذوق لغرفة النوم والذي وضعته زوجته في مكتبته فانه يعلّم نفسه كيف يشق طريقه بين الرفوف وعيناه مغمضتان ، وينتقي كتبه « وهو أعمى » . وعلى الرغم من أنه لا مفر من ارتكابه ما يعتبره منطق البصر العادي أخطاء فان النتيجة مع ذلك تدهشه وتبهجه وتؤثر فيه . هناك اقرار بقيمة الاحتمالية ، الارتصاف بالصدفة ، الحظ مما يستدعي الى الذاكرة ثانية فكرة بارث بأن « الفكر » هو من إعداد احتمالية الكلمات ، وأن « هذا الحظ اللفظي .. يغض من الثمرة اليانعة للمعنى .. »

على أن المقصد لا يتمثل في الايحاء بصورة ايليوت ـ رغم ما قد تكون عليه من جاذبية ـ وهـو يمشي بخطى خافتة على عماه بين الرفوف ، يتلمس طريقه الى شكسبير ، أو ملتون أو دانتي ليضع يديه ، عوضا عن هؤلاء ، على كتاب تشابمان « الدليل لطيور الجزء الشرقي من أمريكا الشمالية » أو « الهدم المقترح لتسع عشرة كنيسة في المدينة » أو أي من الكتب الأخـرى التي تدلي بمساهمتها غـير المتـوقعة في « الأرض

اليباب » . ان بطل كانيتي ، بالأحرى ، يرى في اغاراته الجريئة داخل المكتبة مبدأ فاعلا في حالة العمل : بهذا النوع من العمى الباصر الذي يتوافر لديه يكتشف طريقة لربط الأشياء التي لا تبدو خلاف ذلك أنها ترتبط ببعضها قط . ويغدو العمى الوسيلة التي نتفاهم بها مع الحياة . الأمر الذي يتيح وجود فلسفة احتمالية جديدة بالكامل . يقر راي بطل كانيتي على أن « العمى هو سلاح ضد الزمان والمكان ، وأن وجودنا هو عمى فظيع فريد من نوعه . وهو يتيح وضع الأشياء سوية وهذا لم يكن ليتاح لو أمكنها رؤية بعضها بعضا . » ان عماه التخيلي ، مثلما هو عمى العيون المملوءة دمعا او ألما ، أو عمى أولاء الذين يغمضون أعينهم كيما يعلموا أو يحبوا أو يموتوا ، أو العمى الذي يأتي مع بصر زائد ، مع « التفرس في قلب النور » ـ مثل هذا العمى ، كما يذهب الزعم ، يفضي الى شهادة موثوقة عن مغزى الحياة الحقيقي اكثر مما بفعل تقرير الشهود الذين ينعمون بالبصر التقليدي الجيد .

بالنسبة لكثير من العقول لا يمكن لهذا أن يمثل الا الفوضى ـ تقارير فوضوية لحالة القرن العشرين التي كانت هي نفسها فوضوية ، تهديد للقواعد التي نظم وجودنا بموجبها بالصورة التقليدية . « النظام » يزكي نفسه بنفسه لكونه شيئا موجودا في طبيعة النظام الكواكبي ، ترتيبا لأشياء « متماسكة » عن طريق قوة تلحمها الى بعضها ، قوة يؤدي فشلها الى تفكك بسيط في الاجزاء :

تتداعى الاشياء ، ويميد المركز

وتنفلت الفوضى على العالم ...

إن مفردات الفوضى بحد ذاتها ـ التفكك ، التجزؤ ، الاختلال ـ تشي بالانفصام او الانقسام الى أجزاء . لكن الشيء المعرّف في الطريقة الحداثية ليس أن الأشياء تتفكك بل بالأحرى تتآلف (وهذا يستدعي بالمناسبة أن نستذكر اشتقاق الكلمة « Symbol الرمز »

من Symballein ، أي يلقي سوية) . في الحركة الحداثية لا ينظر الى المركز على أنه يمارس قوة نابذة بل جابذة ، والنتيجة ليست التفكك بل (لنقل إ) اندماجا أعلى . ان التهديد الذي يحيق بالنظام (التقليدي) لا يأتي من تفكك نظام كواكبي بل من انكار نظام التضبير (الوضع في أضابير) حيث النظام مستمد من الإبقاء على الفصل بقدر الابقاء على الاجتماع مع وجود بطاقات وملفات وعيون تصنيف للتمييز والفصل بين الأشياء ـ كما تعمل اللغة ذاتها على فرز وفصل تلك الأشياء التي دعت الحاجة ذات مرة لتمييزها عن بعض . لكن في الحالة التي تتبدل فيها المقولات المفهومية بوتيرة تختلف عن المقولات اللغوية تكون الضغوطات فورية . وعندما يتطلب النموذج الذي يفرضه الفكر بالضرورة على الخبرة مراجعة جوهرية ، وعندما يحتاز النظام اللغوي المطلوب للتعبير بالالفاظ عن الحالة الجديدة على عطالة هائلة غريزية لا بد من تذليلها ، فان أزمة في الثقافة ومعها تدشين « مرحلة حضارية »(١٩) جديدة بالكامل هي حتمية الوقوع .

الحواشي

(١) هوغو فون هوفمانشتال «Gabriele D'Annunzio» في Gesammelte Werke Prosa مجلد ١ (١٩٥٦) ص ١٤٩ . (ستوكهولم ١٩٤٦

(٢) لكي نوائم مصطلح آ. ن. وايتهيد : ان أدب القرن التاسع عشر ... هو شاهد على التنافر بين الحدوس الجمالية للجنس البشري وآلية العلم . (العلم والعالم الحديث ، كامبردج ١٩٢٧ ص : ١٠٨)

(٣) ر. م. ريكله Ausgewählte Werke ، (ليبزغ ١٩٣٨) ، مجلد ١ ص ٣٦٤ .

(٤) فيليب راهف ، الادب والحاسة السادسة (لندن ١٩٧٠) ص ٨٦ .

(٥) كنت هامسن ، « من الحياة اللاشعورية للعقل » في Saitiden (١٨٩٠) ص ٣٢٥ وما يلي .

(٦) فرانك كيرمود ، أحاجي وتجليات (لندن ١٩٦٢) ص ٣٧ .

(٧) ت. س. ايليوت « يوليسيز ، النظام والاسطورة » محاورة رقم ٧٥ (نيويورك ١٩٢٣) ص ٤٨٠ — ٤٨٣

(٨) ستيوات هفس ، الشعور والمجتمع (لندن ١٩٥٩) ص ١٧٦ .

(٩) هوغوفـون هوفمانســتال ، Der Dichter Unddiese Zeit (١٩٠٧) ، في Gesammelte Werke و Prosa مجلد ٢ (فرانكفورت ام ماين ١٩٥١) ص ٢٨٣

(١٠) ت. س. ايليوت ، « الشــعراء الميتافيزيقيون » ، في مقـالات مختارة (لنـدن ١٩٢٣) ص ٢٨٧

(١١) ج. أورتيغا اي غاسيه ، المغزى الحديث (لندن ١٩٣١) ص ٢٦ .

(١٢) أ. هاوسر ، التاريخ الاجتماعي للفن (١٩٥١) مجلد ٤ ص ٢٢٤ .

(١٣) غوتفريد بن ، Gesammelte Werke (فيسبادن ١٩٥٩) ، مجلد ٢ ص ١٥٦

(١٤) ر. م. ريكله Briefe (فيسبادن ١٩٥٠) مجلد ٢ ص ٣٨٢

(١٥) الاب ميلتشر في « الى دمشق » الجزء ٣ ، الفصل ٤ مشهد ٢ .

(١٦) في تحليـــل هيسه Kurgast ، مقتبسة في ريتشارد ماتزيغ « هيرمان هيسه » (شتوتغارت ١٩٤٧ ص ١٣ وما يلي .

(١٧) رولان بارث « الكتابة بالدرجة صفر » (لندن ١٩٦٧) ص ٩ .

(١٨) ر. م. ريكله ، في أولى « مراثي ودينو » .

(١٩) التسمية لديفيد جونز : انظـر كتابـة « العهـد التاريخي الجـديد والفنان » (١٩٥٩) ص ١٣٩ .

- ٣ -

جغرافية الحركة الحداثية

من الملامح اللافتة اكثر مما عداها في الحركة الحداثية اندياحها الجغرافي الواسع ، وتعدد جنسيتها . واذ يلقي أحدنا نظرة فاحصة على نموذج تطورها شرقا وغربا ، من روسيا الى الولايات المتحدة ، فانه يلاحظ انبثاق ظواهر فنية ، وانفجارات في الوعي ، وصراعات جيلية تبدي ــ حتى ولو لم تكن دوما متزامنة ــ تشابها ملحوظا . على أن كل واحدة من البلدان المساهمة تحتاز على ارثها الثقافي ، وضغوطاتها الاجتماعية والسياسية الخاصة بها مما يفرض ، وبجلاء ، توكيدات وطنية على الحركة الحداثية . ويحيل اي وصف يتكىء على منظور وطني واحد وصفا مجتزءا على نحو لا يسلم من التضليل . ومن الأسباب المؤدية لهذا هو أن الحركة الحداثية ، كما يقترح مالكولم برادبري في المقالة الأولى من هذا الفصل ، ألفت موئلها الطبيعي في المدن ــ المدن التي اصبحت بدورها وبحد ذاتها مراكز عالمية. اما المقالات التالية فانها تعاين، وبشكل انتقائي ، بعض البؤر المدينية الأكثر اهمية للحركة الحداثية في فترات تتسم بالكثافة الثقافية العالية : في برلين ، وفيينا ، وبراغ ، والتي هي اساسا مراكز الحركة الحداثية الألمانية في مطالع الفترة ، وفي موسكو وسان بطرسبورغ في الطور الرمزي قبيل الثورة ، وفي باريس في ذروة احتدام معارك الحركة الحداثية ، وفي لندن ، ونيويورك ، وشيكاغو . لكن لا مفر هناك من وجود فجوات : البوهيمية الاسكندنافية، الاضطراب الناجم عن المستقبلية الايطالية ، برلين العقد التعبيري ، منهد ما بعد الحرب في باريس ــ تم التطرق ، مع ذلك ، الى بعضها في مكان آخر من هذا المؤلف . هذا ، ولا يقوى هذا القسم على أن يكون شموليا في مرماه . وهو ، عوضا عن ذلك ، يحاول أن يظهر شيئا من التنوع الذي اتسم به الجيشان الحداثي في عدد من المطارح الثقافية للحركة الحداثية.

ـ مدن الحركة الحداثية ـ

مالكولم برادبري

كان أدب الحركة الحداثية التجريبية الذي ظهر في السنوات الاخيرة للقرن التاسع عشر ، وتطور في القـرن الحالي في نواح عدة في المدن ، ولا سيما تلك المدن التي تتحدث عدة لغات ، مدن احتازت ، ولاسباب تاريخية شتى ، على نشاط كبير وسمعة عظيمة باعتبارها مراكز للتبادل الفكري والثقافي . وفي هذه العواصم الثقافية ، وهي أحيانا انما ليس دائما ، العواصم الوطنية السياسية ، نما ، وعلى نحو شامل في أوروبا ، جو حماسي من جديد الفكر وجديد الفنون استهوى وجلب ليس الكتاب الشباب والكتاب الطامحين فحسب ، بل الفنانين ، والرحالة الأدبيين ، والمنفيين من بلدان اخرى كذلك . وفي هذه المدن ، بمقاهيها ، وأماكن لهوها ، ودورياتها ، وناشريها ، وأروقتها الفنية اخذت تتقطر الجماليات الجديدة ، ودخلت الأجيال في المجادلات، وتصارعت الحركات، وأصبحت القضايا والأشكال الجديدة مسائل للصراع والحملات المنظمة . واذ نفكر بالحركة الحداثية فلا مفر من التفكير بهذه المناخات المدينية ، والافكار ، والحملات ، والفلسفات ، وعلوم السياسة الجديدة التي تخللتها : في برلين ، وفيينا ، وموسكو ، وسان بطرسبورغ ، حوالي منعطف القرن ، وفي السنوات الباكرة للحرب ، وفي لندن في السنوات التي سبقت الحرب مباشرة ، وفي زوريخ ونيويورك وشيكاغو أثناء الحرب ، وفي باريس في الأوقات بكافـة .

وقد كانت هذه المدن ، بالطبع ، اكثر من مجرد مراكز التقاء ونقاط عبور عارضة . فقد كانت بيئات مولدة للفنون الجديدة ، وبؤراً للجماعات

الفكرية ، وفي الحق ، للصراع والتوتر الفكريين . لقد كانت في معظمها مدنا ذات دور هيوماني (من النزعة الانسانية ــ المترجم) راسخ ، مراكز ثقافية وفنية تقليدية ، أماكن للفن ، والعلم والافكار . بيد أنها كانت أيضا بيئات جديدة تحمل بداخلهـا تعقيد وتوتر الحياة المتروبوليتانية الحديثة ، والتي هي كامنة في عمق الوعي المحدث والكتابة المحدثـة . ولطالما كان هناك ارتباط وثيق بين الأدب والمدن. فها هنا توجد المؤسسات الأدبية الأساسية : الناشرون ، رعاة الفنون ، المكتبات ، المتاحف ، دور بيع الكتب، المسارح ، المجلات. وها هنا ، أيضاً ، مثوى شدائد الاحتكاك الثقافي ، وحدود الخبرة : الضغوطات ، البدع الجديدة ، المناقشات ، وقت الراحة ، المال ، التغيير السريع للأشخاص ، طوفان الزائرين ، صخب ولغط عديد اللغات، التجارة النشطة في الأفكار والأساليب، فرص التخصص الفني . وقد عاف الكتاب والمفكرون المدينة منذ أمد : كان حلم النجاة من شرها ، وقربها ، وانبساطها ، ووتيرتها ، ونموذج انسانها بالذات أساس انشقاق ثقافي عميق ، تجلى في ذلك النوع الاكثر ديمومة ضمن الأساليب الأدبية ، الأدب الرعوي ، والذي يمكن أن يكون خطاباً نقدياً للمدينة ، أو تنزها عنها وتعاليا عليها . كما بدا أن أشكال وجوانب استقرار الثقافة ذاتها تنتمي في الغالب ، وفي المآل الأخير ، الى خارج نطاق النظام المديني[1] . ومع ذلك فقد يمم الكتاب والمثقفون ، بعد كل هذا وذاك ، شطر المدينة كما لو كانت ضالتهم الأساسية فيها الفنون ، والخبرة ، والتاريخ المحدث ، والتحقق الكامل لامكاناتهم الفنية . هذا ، وقد وفرت المدينة بما فيها من دفع وجذب ، وصد وجاذبية ، مواضيع ومواقف غارت في عمق الأدب ، حيث أصبحت المدينة مجازاً اكثر منها مكاناً . في الحق ، غدت المدينة بالنسبة لكثير من الكتاب النظير الحق للشكل ــ بالنسبة لبوب وجونسون ، وبودلير ودوستويفسكي ، ديكنز وجويس ، ايليوت وباوند . لكن المدينة ، كما توحي هذه القائمة الرحبة، لم تبق شيئاً واحداً ، كما ولم تبق الصيغ والاشكال ذاتها أيضا . واذا كانت الحركة الحداثيّة فناً مدينياً ، بخاصة ، فهذا يعود في جزء منه الى أن الفنان المحدث ، كما زملائه ، قد علق في روح المدينة الحديثة ،

والتي هي ذاتها روح المجتمع التقني الحديث . وقد احتازت المدينة الحديثة على معظم وظائف واتصالات المجتمع ، وعلى جلّ سكانه ، وأقصى حدود خبرته التقنية ، والتجارية ، والصناعية والفكرية . لقد أصبحت المدينة ثقافة ، أو لعلها الفوضى التي تعقبها . واذ هي ذاتها الحداثة كفعلٍ اجتماعي ، فإنها تمثل مركز النظام الاجتماعي السائد ، والحد أو الطرف المولد لنموه وتغيره في آن .

واذ الأمر على ما هو عليه فان الفن الحداثي قد نمّى علاقات خاصة مع المدينة الحديثة ومع دورها كمتحف ثقافي وبيئة جديدة في آن . هذا . وان للنزعة الحداثية جذورها الضاربة بعمق في عواصم الثقافة في اوربا : وعواصم الثقافة هي ، كما يفيدنا السوسيولوجيون ، تلك المدن التي تحتاز على بعض الوظائف المعينة الخاصة بها ، وتغدو مراكز للتبادل الثقافي ، أمكنة يحافظ فيها على الموروث في ميدان مفترض ، وحيث تتجمع الاخبار ذات الدلالة ، ويتعاظم وجود المختصين ، ويكون احتمال وجود البدع الجديدة أقوى ما يكون عليه . والحق أن معظم هاته العواصم الثقافية كانت مدنا نموذجية حديثة ، تولّد التغير بقدر ما تولد الاستمرارية . لقد كانت بؤر نشاط فكري وقت أن كانت الانتلجنسيا تتوسع ، وتكتسب مزيدا من الشعور الذاتي كطبقة منفقلة ، وتشعر بالفصل المتزايد عن الأنظمة الاجتماعية المهيمنة ، وتتوجه بشكل متنام نحو المستقبل والايمان بالتغيير . لقد كانت بؤر هجرة من الريف ، أمكنة للنمو السكاني ، وضغوطات نفسية جديدة ، وتكنولوجيات وأساليب حديثة ، ومناخات للتحرر والافتضاح معا ، في مجتمعات تنمو الى مزيد من الديمقراطية والتكتل في ظل قدرة الاذابة والحلول التي تتمتع بها المرحلة الثانية من الثورة الصناعية . كانت مراكز للنشاطات والتجمعات السياسية الجديدة . وقد أخذ يتضح لكثيرين ، مع نهاية القرن التاسع عشر ، أن المدينة كانت جزءا من عملية كلية لتحلل العلاقات ، والالتزامات القديمة الاقطاعية والطبقية . وقد اثرت هذه العملية بدورها على منزلة الفنانين وصورتهم الذاتية وحفزتهم على نشدان التقطير الاستاطيقي

(الجمالي) من نفس محيط الابتداع والسيولة الذي نربط به المدينة الحديثـة Gesellschlfi كما في تعريف فردیناند طونيس المشهور(٢) .
ولم يكن مصادفة أن يكون القرن التاسع عشر في آن القرن العظيم للمدينية الغربية والقرن الذي وجد فيه الكتّاب والفنانون أنفسهم ، وقد تحرروا من الاعتماد على الأوصياء ، بعض الطبقات الثقافية المعينة ، في ذلك الموقف التناقضي من الاعتماد ، وعدم الجزم الاجتماعي مما ندعوه اليوم في الغالب بالتغريب . كما وليست هناك أية مصادفة في أن يتزامن نمو المدن كتجمعات شاسعة من ناس في أدوار ومواقف عريضة التباين ،وعليه كأماكن للاحتكاك والتعير والوعي الجديد ، مع الرغبة في البدع الثقافية المتطرفة الجدة ، ومع الشعور بنأزم في القيمة والتعبير والذي لامس الفنون بخاصة . ففي الولايات المتحدة ، حيث أمكن رؤية ظاهرة التمدين السريع بأشد اشكالها تطرفا ، أطلق جوسيا سترونغ على المدن الحديثة بما فيها من مشكلات اجتماعية لا تني تتكاثر ، وبما تحوزه من بوتقـة انصهار لطبقات واعراق تعيش لصق بعضها ، وبما هي عليه من تباينات اجتماعية ، وبنية غريزية من الترقب وانقشاع الوهم ، ونموها المجسّي (مـن المجسات واللوامس) والغامض ــ « مراكز العواصف بالنسبة للمدنية » وهكذا كانت : المدنية ، كما الثقافة ، كانتا من خلقها وتدميرها في آن . وإنا لنرى الترجيعات الشكلانية لتلك العملية واضحة في وجود الشكل واللاشكل ، وتركيبية وانحـلال الفن الحداثي . هذا ، وقد تجسدت الفوضى الثقافية التي ترعرعت في ظل المدينة المزدحمة المتنامية أبدا ، وهي برج بابل احتمالي ومتعدد اللغات ، في فوضى واحتمالية وتعدد مماثل في نصوص الكتابة المحدثة،وتصاميم وشكل الرسمالحداثي.

لم يكن فن الحركة الحداثية أول الفنون التي وصلت الى هذا . فقد نلفى مظاهر الوعي هذه في الواقعية والطبيعية . وقد يجادل المرء بأن لهذه الاحتمالية المتعذرة النطق ، والتي تسم المدينة الحديثة ، علاقة كبيرة بنشوء ذلك الشكل الأدبي الاكثر واقعية ، وفضفضة ، وذرائعية مما عداه ، الا وهو الرواية . وبالتأكيد ، فان كثيرا من موضوعاتها ــ بدءا

من التشديد الواقعي على هيمنة الواقعة الجديدة وصولا الى التشديد الطبيعي النزعة على قدرة البيئة الخارجية ، وحركة الجماهير ،والتعرض للقوى ــ هي استجابية لفكرة مدينة الحياة الحديثة العظيمة الخطر . فعند ، على سبيل المثال ، ستندال ، وبلزاك وديكنز ، وزولا ، ودوستويفسكي ، وستيفن كرين ، يمكننا أن نتبين الشكل الروائي وهو يوسع الاستعارة المدينية أو يسعى وراء الخبرة المدينية ؛ ويتخذ تلك الوضعيات ــ وضعيات الصحافي ،أو العالم الاجتماعي ،أو النبي الاستيهامي أو السوريالي ، الانسان الخفي ــ والتي هي أفضل من يسبر احتمالية ، وتعددية ، ومبادىء الصراع والنمو في الحياة المدينية . « أنا ملزم أن أكون في لندن » ، كتب جورج جيسينغ : « لأنني ملزم أن أعمل جاداً في تجميع بعض المواد الجديدة » . لقد كانت المدينة ، بكل ما في التسمية من معانٍ ، مادية ، وقد أفرزت خصوصيتها شكلا فنيا . (كتب مولا « هناك تناسق مؤسس ، وان القصة تركب ذاتها من كافة الملاحظات المجمعة ، وكافة التعليقات ، والتي تقود الواحدة منها الى الأخرى بفعل قيد الشخصيات ذاته ، ولا تتعدى الخاتمة كونها نتيجة طبيعية ومحتومة » .) على أن الحركة الحداثية تبدو كأنها تطرح تلك « النتيجة الطبيعية والمحتومة » مستبدلة بالمدينة « الواقعية » ــ تلك البيئة التي تسيطر عليها المادة ، بيئة المعامل ذات الشروط السيئة ، والفنادق ، وواجهات المحال والترقب ، والتي ينقلها بكل اتقان ، على سبيل المثال ، زولا أو درايزر ، باعتبارها ميدان العمل الكلي في سبيل الارادة والرغبة البشريتين ــ المدينة « غير الواقعية » ، مسرح الرخصة والفانتازيا ، الكينونات الذاتية غريبة الشكل في تراصف غريب مما ينقله لنا دوستويفسكي وبودلير ، وكونراد وايليوت ، وبايلي ودوس باسوس على أنه انطباع غير محسوم ومتعدد . ان الرواية المدينية الحديثة ، كما يقول لنا ريموند ويليامز ، تستجلي وعياً « مكثفاً ومجزءاً ، ذاتيا فقط ، ومع ذلك فهي في شكل ذاتيتها نفسه تضمن آخرين ، ممن هم الآن ، جنبا الى جنب مع الأبنية ، والضجيج ، والمشاهد ، والروائح مما نلفاه في المدينة ، أجزاء من هذا الشعور الواحد والمتسارع »(٣) . إن الواقعية

تؤنسن ، والطبيعية تعلمن ، لكن الحركة الحداثية تعدد وتبني ما فوق الواقع (أي السوريالية ــ المترجم) . وحيث إن المدينة في كثير من الفن الواقعي هي حد التحرر والانعتاق ، نقطة الانتقال الى الامكانات المفعمة بالأمل ، وحيث إنها في كثير من الفن الطبيعي هي نظام هائل ينبض بالارادة البشرية ويتخطاها في آن ، غاية ، أو هوة ، أو حرب ، فانها في كثير من الفن الحداثي بيئة الشعور الشخصي ، والانطباعات الرجراجة ، مدينة بودلير الملأى بالزحام ، ومواجهات دوستويفسكي الصادرة عن العالم الخفي ، و mellange adultere dutout (خليط الزنا من الاشياء كافة) (٤) عند كوربييه (وايليوت) .

ان الكتابة الحداثية تنحو بشدة نحو حصر الخبرة في كبسولة المدينة، واتخاذ رواية المدينة أو قصيدة المدينة أحد أشكالها الرئيسة(٥) . ومنه فإن « ملاحظات أو مذكرات من الخفاء » لدوستويفسكي ، و « الجوع » لهامسن ، و « الأميرة كاساماسيما » لجيمس ، و « ماجي » لستيفن كرين ، و Berlin Alexanderplatz لدوبلن ، و (سان بطرسبورغ) لبايلي ، و « العميل السري » لكونراد ، و « هف سيلوين موبرلي » لباوند، و (*) «Steppenwolf» لهيسه ، وقصائدماياكوفسكي وروايات تريست لسفيفو ، و « الأرض اليباب » لايليوت ، و « الجسر » لهارت كرين ، و « حوالة مانهاتن » لجون دوس باسوس ، و « السيدة دالواي » لفيرجينيا ولف ، و « حكم محاكم التفتيش » لكافيتي ، و « باترسون » لوليام كارلوس وليامز ، و « الغثيان » لسارتر ، تنتمي الى نوع أو جنس حداثي ثابت . وإن ماله أهمية خاصة هو أن افتراضهم الواسع الانتشار بشأن طبيعة المعالم الطبيعية المدينية بالضرورة والتي فيها نحيا ، والتي نلفى فيها المدينة ، كما الحوا مراراً علينا ، « نظاماً من الحياة مبنياً على مبدأ جديد بالكامل » ، هذا الافتراض يميل نحو موضعة الفنان الحديث في المدينة ، ليس لأنها مادته الحديثة ، بل

★ ذئب البوادي .

لأنها وجهة نظره الحديثة . وقد اتخذ كثير من الفن الحداثي وضعيته ، واستقى منظوره ، من نوع من المسافة محدد ، وضعية المنفى — وهو البعد عن الأصول المحلية ، وولاءات الطبقات ، والالتزامات والواجبات المحددة لأولاء الذين أوكل لهم دور محدد في ثقافة متماسكة . وفي انغماسه المطرد في المدينة آل الفنان الى أن يقارب شرط المفكر . وكما أن الانتلجنسيا الحديثة قد غدت أشبه بتجمع لاطبقي ، عاكف على المحدث ، ويسعى الى الارتقاء بالوعي ، وتوفير نظرة شاملة مستقلة ومستقبلية ، كذلك كانت الحال مع الفنانين الحداثيين — الذين انبتوا ، كما ستيفن ديد الوس ، عن العائلة ، والعرق ، والدين ليكوّنوا الضمير الذي لم يخلق بعد لسلالتهم . وقد حفز هذا على كثير من المساءلة الجمالية المتخصصة ، ذلك الكلف الوسواسي بالحرفة والشكل والذي يميز أحد أجزاء الحركة الحداثية . لكنه ، وعلى قدم المساواة ، شجع ارتياد البيئة الاجتماعية التي كانت مصدر التحول الذي طرأ على الجديد الثقافي . واذا كان أحد موضوعات الأدب الحداثي هو فصم العلاقة والضياع، فان الموضوع الآخر هو الانعتاق الفني — بشكل لم يعد ديدالوس في « صورة الفنان في شبابه » وحده يقف في ختام الرواية على حافة نوع من اعادة تعريف مديني بنفسه ، بل كذلك بول موريل في « ابناء وعشاق » ، وجورج ويليارد في « واينزبرغ ، أوهايو » وكثيرون غيرهم من أبطال الروايات — كما لو أن البحث عن الذات والفن معا لايمكن القيام به الا في وضح نهار المدينة وانكشافها الوجودي ، حيث — كما يسوق جوليوس هارت عبارته المثيرة للاعجاب في قصيدته « رحلة الى برلين » — « يولد المرء بعنف في شراسة الحياة » (٦) .

ان الحبكة هذه هي من يعيد الفن الى المدن ، والمدن الى الفن . اذ أن الحركة الحداثية هي فن متروبوليتاني ، بمعنى أنها فن جمعي ، فن متخصص ، فن فكري ، فن لأنداد المرء الجماليين وهي تسترجع ، بأية مفارقات ساخرة وتناقضات كانت ، السلطة العليا للمدنية . على أنها ليست ببساطة فن ميتروبوليتاني (فن الحواضر — المترجم) بل فن

كوزموبوليتاني (عالمي) : فإحدى المدن تقود الى أخرى في الرحلة الجمالية المتميزة داخل تحولات الشكل . وقد يلتزم الكاتب بالمحلية ، كما كانت الحال مع جويس بازاء دبلن ، وهمنغواي بازاء غابات ميتشيغان ، لكنه يرى من مسافة المنظور المهاجر لأممية جمالية . والأكثر من هذا ، فقد يغدو ذلك النوع من الكتاب الحداثيين الذي رأى فيه جورج شتاينر ميسم عصرنا في كتابه «خارج الاقليم أو المنطقة» (١٩٧٢) : الكاتب « غير المحتوى في مسكن » ، الكاتب الذي يرى اللغة ذاتها على أنها تعدد لغات ـ كما فعل وايلد عندما كتب « سالومي » بالفرنسية ، وكما فعل باوند في تعدديته اللغوية ، وكما يفعل بيكيت ونابوكوف ـ اللذان كتبا بأكثر من لغة ، واستخدما الحقيقة الواقعة ليتأملا في طبيعة اللغة ـ اليوم(٧) . وعليه ، فان الهجرة أو المنفى هما اللذان يحققان عضوية بلد الفنانين الحديث في كثير الاحيان ، هذا البلد الذي ساح فيه بشكل مكتف كثير من عظماء الكتاب ـ جويس ، لورانس ، مان ، بريخت ، أودن ، نابوكوف . انه بلد بدأ يحتاز على معالمه الطبيعية ، وجغرافيته ، وتمركز جماعاته ، وأمكنة منفاه ـ زوريخ أثناء الحرب الكونية الأولى ، ونيويورك أثناء الحرب الكونية الثانية . ويصبح الكاتب نفسه عضوا في جماعة جوالة ، منقبة عن الثقافة ـ بفعل المنفى الاجباري (كما نابوكوف بعيد الثورة الروسية) أو التصميم والرغبة . هذا ، ويمكن لمطرح صنع الفن ذاته أن يصبح مدينة مثالية قصية ، حيثالمعول عليه هو الخالق ، أو حيث الفوضى الى اثمار ، وحيث يفيض روح العالم . وعليه ، فان جورج مور يعبر عن هاجس كان يضغط على كثير من معاصريه الانكليز في أواخر القرن التاسع عشر(٨) :

فرنسا . الكلمة رنت في اذني وبرقت في باصرتي . احاسيسي بقضها وقضيضها استوفزت مثل بحارة انتفضوا عندما يصيح المكلف بالتفتيش : « يابسة ، يابسة » وفي الحال عرفت انه يخلق ، بل يجب ، أن اذهب الى فرنسا ، وبأنني سأحط رحلي هناك ، وبأنني سأصبح فرنسيا . لم أكن أعرف متى أوكيف ، انما عرفت أن الذهاب لابد منه ..

وقد استقطرت جيرترود شتاين العبارة المناسبة ــ « لا بد للكتاب من أن يكون لديهم بلدان ، واحد ينتمون اليه وواحد يعيشون فيه في الواقع » وأردفت بكلمة فيما يتعلق بولاءاتها : « أمريكا هي بلدي وباريس هو موطني . »(٩) وقد أبرأ البلد الآخر من المادية الواضحة للأول ، وأعطى للمادة شكلاً . وكانت العاصمة الثقافية الأكاديمية التي وطدت مقدرة الفنان المحدث على العمل . وفي بعض الحالات كانت العاصمة الوطنية التي تجتذب الكتاب من المنطقة الداخلية . وفي بعض الحالات الأخرى كانت مكانا آخر ، مرة ثانية : برلين وباريس بالنسبة للكتاب الاسكندنافيين والروس ، وباريس ، ثانية ، بالنسبة للكتاب الأمريكيين في عشرينيات هذا القرن . ويمكن للمرء أن يرسم خرائط تبين المراكز والمقاطعات الفنية ، والتوازن الدولي للسلطة الثقافية ــ دون أن يتماثل قط مع توازن السلطة السياسية والاقتصادية رغم صلته المعقدة ، دون ريب ، به . وتتبدل الخرائط بتبدل الجماليات : باريس هي بالتأكيد بالنسبة للحركة الحداثية ، المركز الصراح المهيمن ، حيث هي نبع الحياة البوهيمية ، والتسامح ، واسلوب الحياة المهاجر ، لكن يمكننا أن نستشعر تراجع روما وفلورانسا ، صعود وهبوط لندن ، طور الهيمنة بالنسبة لبرلين وميونيخ ، فورة النشاط القادمة من النروج وفنلندة ، الاشعاع الصادر عن فيينا ، على أنها مراحل أساسية في الجغرافيا المتغيرة للحركة لحداثية ، التي رسمتها حركة الكتاب والفنانين ، وتدفق الموجات الفكرية ، وتفجرات الانتاج الفني الهام .

وداخل المدن الكبرى تقع القرى العالمية للفنون ، والبوهيميات ، والمناطق المجاورة حيث جد" في طلب الوظيفة الجمالية : مونبارناس ، سوهو ، قرية غرينتش . ومن الملائم هنا ايراد تعريف روجر شاتوك الجيد الصياغة للمناخ وذلك في دراسته للأئمة الفرنسيين في « سنوات المأدبة » : فهو يتحدث عن « الاقليمية العالمية » لهذه الجماعات .(١٠) لكنهم كانوا عالميين لأنهم شعوا التأثير وأبقوا على التماس والاحتكاك ، وأن الفضل في كون حركة الحداثة حركة دولية يعود في معظمة الى فعالية هذا التواصل والاحتكاك . وقد اعتمدت (حركة الحداثة) بشكل كبير

ليس على العمل المتحقق في مدن بعينها بل على استعداد الكتاب لمتابعة الرحلة الى المدينة التي بدؤوا منها خلال عدة مدن . وهكذا ، ربطت جيرترود شتاين ، بانتقالها من الولايات المتحدة الى باريس في عام ١٩٠٣ ، وشغلها ، عقب ذلك بعشرين سنة ، مركز التأثير بالنسبة للجيل التالي ، الرواية الأمريكية بالتكعيبية . وعلى نحو مماثل ربط ستريندبرغ ، بتحركه جنوبا ، الدراما الاسكندنافية بتعبيرية وسط أوروبا . كما كانت التصويرية في معظمها مشتقة من المهاجرين الأمريكيين في لندن قبل الحرب مباشرة ، بالقدر الذي كانت الدادائية حركة مشتقة من المهاجرين من المانيا وأمكنة أخرى في زوريخ أثناء الحرب . وفي عشرينيات هذا القرن مالت باريس الى أن تكون المدينة العظمى للحركة الحداثيّة حيث اجتذبت المهاجرين الروس ، والدادئيين من زوريخ ، وجيلا كاملا من الكتاب الأمريكان الشباب ذوي المنزع التجريبي . وفي حالة الانهيار الاقتصادي والأخلاقي عقب الحرب أبقت على المناخ ، والمؤسسات الثقافية السيالة على نحو ملائم انما شبه الدائمة ، والتي احتاجها الكتاب الشباب . والحق انها ، في فوضاها واستمراريتها معا ، أصبحت المدينة الكوزموبوليتانية المثالية ، المتنورة ، المتسامحة ، المحمومة والناشطة ، الجذرية لكن المتماسكة ذاتها . والى حد ما كانت مدينة نيويورك ، مع قدوم الحرب العالمية الثانية ، هي التي ستكون الوريث . لكن الحركة الحداثية كانت أوسع من أي مدينة واحدة بعينها . لقد كانت ، كما ستبين المقالات اللاحقة ، استقطارا من عواصم وأمم كثيرة ، ومساع وأمزجة فكرية وجمالية مختلفة كثيرة .

الحواشي :

(١) تمت مناقشة هذا الموضوع في « المفكر مقابل المدينــة » لمورتــون ولوسيا وايث (كامبردج ، ماساتشوستس ، ١٩٦٢) .

(٢) فردينانــد طــونيس Gemeinschaft und Gesellschaft (ليبــزغ ١٨٨٧) ترجمها تشارلز لوميس ب « المجتمع والمؤسسة » (١٩٥٥) .

(٣) ريموند ويليامز « الرواية الانكليزية من ديكنز الى لورانس (لندن ١٩٧٠) . ويتوسع ويليامز بشكل قيم في مناقشته للموضوع في كتابه « الريف والمدينة » (لندن ١٩٧٣).

(٤) بخصوص الموضــوع المــديني والقصيدة المدينيــة انظر خاصــة مونرو سبيرز في « دايونيسيوس والمدينــة : الحداثــة في شــعر القرن العشرين (نيويورك ولنــدن ١٩٧) . كذلك انظر مناقشــة فرانك كيرمــود ل « الارض اليباب » من حيث هي قصيدة تقابل بين مدينتين ــ ال urbs aeterna وبابل سفر الرؤيا ــ في مقالته « ت. آس. ايليوت » ، في مقالات محدثة (لندن ١٩٧١) .

(٥) بشان تعليقات اخرى انظر المقالات في هذا المجلد ل : جورج هايد (شعر المدينة) ودونالد فينجر (« مدينة الادب الروسي الحداثي ») .

(٦) تمت مناقشة السياق هذا في مقالة ريتشارد شيبارد « الشعر التعبيري الالماني » في هــذا المجــلد .

(٧) جورج شتاينر ، « خــارج المنطقــة أو الاقليم : أوراق في الادب وثورة اللغــة » (لندن ١٩٧٢) .

(٨) جورج مور « اعترافات شاب » (لندن ١٨٨٨) .

(٩) جيرترود شتاين ، فرنسا باريس (نيويورك ولندن ١٩٤٠) . وجيرترود شتاين ي : « السيرة الذاتية لأليس ب. توكلاس » (لندن ١٩٣٣) .

(١٠) روجر شاتوك « سنوات المادبة : الفنون في فرنسا ١٨٨٥ ــ ١٩١٨ » (لندن ١٩٥٩) .

برلين ونشوء الحركة الحداثية

١٨٨٦ — ١٨٩٦

بقلم : جيمس مكفارلين

— ١ —

في صيف ١٨٩٣ أسر آرنو هولز الى زميله بول أرنست بخططه حول كتابة سلسلة دورية كبيرة من المسرحيات تحت العنوان العام Berlin in Dramen (برلين في المسرحيات) . وقد كان القصد من هذا أن يفعل نحو برلين ما كان « آل روغون ماكار » Les Rougon Macquart لزولا قد فعله بالنسبة للمجتمع الفرنسي في عهد الامبراطورية الثانية . وقد تحدثت بعض التقارير عن عشر مسرحيات بينما تحدثت تقارير أخرى عن نحو من خمس وعشرين . لكن ما إن ظهرت المسرحية الأولى والوحيدة في هذه السلسلة ، عقب ذلك بثلاث سنوات ، حتى اعترى عنوان السلسلة ، وفي الحق ، كامل الخطة تغير هام . وقد أصبح العنوان في الراهن : (برلين : نهاية عصر في المسرحيات) . وهذا يفيد كمؤشر على مدى القوة التي اتسم بها الاحساس بالنهاية في برلين عام ١٨٩٦ . وعلى مدى عقد بكامله ، ومنذ أن تم في عام ١٨٨٦ تأسيس الجمعية الأدبية «Durch» عرفت المدينة صخب النشاط الأدبي . ومع الاصدار المتواصل من قبل الكتّاب للبيانات ، وتأسيسهم للحركات ، وتكوينهم للشلل ، والجماعات المسرحية ، ونشرهم للدوريات ، وهم يفصحون ، ويحتجون ، ويعلنون ، ويربطون ويحلّون ومن ثم يعادون الربط ، ويخوضون في السياسة ، والجدل ، والمناورة ، والحماس والاساءة فقد ولدت المدينة حماساً ثقافياً مركزاً .

أما الآن فقد بدا أنها استنفدت قوتها أخيراً . فالزعيق قد خلّى سبيله لصمت غير معهود . وقد لاحظ أحد المراقبين المعاصرين ، وهو فرانز سيرفس ، عام ١٨٩٦ بأسى أنه لم يعد الكاتب ملزماً بأن يقصد برلين إذا ما رام الخبرة الأدبية الحقيقية. وقد بدا أن الطور الأول للحركة الحداثية في برلين قد أفل ـ على الرغم من أنه ، مع أفول عقد آخر ، كان زخم الحركة التعبيرية على وشك استعادة الحماس .

لكن في عام ١٨٩٦ بدا لأولئك الذين عرفوا برلين سابقاً بكل تآلفها وميلها الشديد للعشرة ، أن المدينة قد أصبحت ، في الواقع ، خاوية . فجيرهارت هاويتمان قد أمكن مشاهدته لماماً ، وفي الحق ، عندما استهجن حضور بورجوازي غاضب مسرحيته الجديدة **Florian Geyer** عند عرضها في شباط فإنه قد بدا ، ولفترة وجيزة ، كما لو أن الجمرات القديمة ستتقد اشتعالاً مرة ثانية . كما أمكن ، أحياناً ، مشاهدة آرنو هولز هنا أو هناك ، لكن ليس قط بشكل باد جداً للعيان . أما ريتشارد ديهمل الذي كان ، في الراهن ، منكفئاً في بانكاو ، فقد حذّر بأنه سيترك المدينة الى مكان أكثر نأياً . أما ستانسلاو برجيجيفكسي الـ **Wunderkind** (الطفل المعجزة) البولوني في برلين أوائل تسعينات القرن التاسع عشر فقد لاقى فشله السحري . وكذلك السويدي أولا هانس وزوجته « لورا مارهولم » ، اللذان أحفزت أفكارهما مسبقاً على عديد الارتحالات الجديدة والمثيرة ، فقد انتقلا منذ بعض الوقت الى بافاريا . أما ماكس هالبي وايرنست فون فولزوغن فقد يمما شطر ميونيخ ، واوتو جوليوس بييرباوم فقد قصد التيرول ، وجوليوس ماير ـ غريف باريس ، وماكس داوثينندي أماكن غير معروفة . وإضافة الى ذلك فقد فشلت بعض المشاريع الواعدة ، على ما بدا ، في أن ترقى الى مستوى الطموحات ، مما أثار هلع أولئك الذين تطلعوا الى انبعاث النشاط الثقافي في برلين . وقد فشلت اعادة تسمية الدورية **Freie Buhne** (المسرح الحر) في عام ١٨٩٤ تحت الاسم الجديد **Neue deutsche Rundschau** فشلت على نحو متميز في لم شمل الكتاب الأحدث سناً في ذلك العصر . أما **Pan**

فعوضاً عن أن تكون الصحيفة الطليعية النشطة كما كان المؤمل منها وقت انطلاقتها في عام ١٨٩٥ فقد بدا لكثيرين أنها غدت طيعة، ومدققة ، وسلبية على نحو مخيب للأمل . وبرأي سيرفيس فقد ساهم كل هذا في تحطيم روح الأصغر سناً: « اختفى التضامن بسرعة، وتفككت القوى ، واندلعت العداوات الكامنة وشعر المرء بالركون الى حد كبير . لقد تداعت الأشياء من كل الجوانب وفقدت العاصمة على نحو ملموس هيبتها » (١).

— ٢ —

كان هذا الخواء البادي بخصوص المدينة عام ١٨٩٦ نوعياً أكثر منه كمياً . وبالتعبير الفيزيائي والديمغرافي كانت برلين لا تني تتوسع بوتيرة مقلقة. فعقب توحيد المانيا واتخاذ برلين عاصمة لها تنامت المدينة بسرعة من ٨٢٦٠٠٠ في عام ١٨٧١ حتى ١٠٠٠٠٠٠ ١ في عام ١٨٨٠ الى ما يقارب ٦٠٠٠٠٠ ١ عام ١٨٩٠ لتبلغ أكثر من مليونين عام ١٩٠٥ . ومن حيث الحجم وحده فقد كانت الثالثة بعد لندن وباريس . وكانت مقر كلا البرلمان الامبراطوري ومجلس الدوما البروسي ، كما كانت مقر الاقامة الرئيس للامبراطور الألماني . وقد كان تدفق المقيمين الجدد طاغياً . وارتفعت الأجور بشكل فاق حدود التوقعات . وتوسع كل من العسكر وجيش موظفي الدولة بشكل لم يعهد من قبل . وكان هناك اندفاع في التصميم لمنافسة باريس من ناحية الرفاه المادي وفنون السلم . وقد اتخذت إجراءات جديدة وبعيدة المدى طالت المرافق الصحية والصحة العامة . وتحسن الاسكان بشكل سريع ، برغم أن شروط الانتعاش قد وفرت أمام الاستثمار الاقتصادي فرصاً كثيرة جداً . أضف الى أنه الى جانب النمو الرقمي الصرف حدث توسع في التصنيع لا يضاهيه شيء في أية مدينة المانية أخرى في ذلك العصر . فمدينة ميونيخ التي كانت لفترة وجيزة في الثمانينات منافسة برلين على الزعامة الثقافية في ألمانيا ، كانت صغيرة بالمقارنة: اقل من ربع مليون نسمة ونسبة ضئيلة جداً منهم كانت من الطبقة العاملة . وكان واحد من سبعين من سكانها ، على ما ذهب

الزعم المشوب بالحماس، إما شاعراً او رساماً، أو نحاتاً ، أو موسيقياً .
أما فيما يخص المدن الالمانية الأخرى الأصغر حجماً في الأمصار فإنها لم توفر للفنان أو المفكر إلا القليل من الحماس أو الاثارة . وحتى في وقت متأخر كعام ١٨٩١ اكتشف ماكس دوثيندي ما حزّ في نفسه وهو أن أحداً في محل بيع الكتب في جامعة فورزبيرغ لم يسمع باسم نيتشه ، ناهيك عن احساسه بالجدارة لاقتناء أعماله . وقد علق دوثيندي لاحقاً بأسى (٢) :

في ذلك الوقت عاشت مدن الأمصار في المانيا ، حتى تلك التي كانت مدن جامعات ، بفحول المؤلفين ، ولم تتعدّ معرفتهم بالأدب الحديث بول هايس ... لم تكن هناك في الأوساط الأكاديمية جمعيات أدبية . وعليه لم يكن أمام صغار الفنانين إلا أن يتجمعوا في المدن الأكبر حجماً كباريس، وميونيخ وبرلين كيما يقفوا متراصين في الروح الجديدة أمام التحيز البورجوازي .

وبينما كانت برلين تنفض غبار العقم الثقافي للسبعينات فقد تنامت مع كل عام يمضي قوة جاذبيتها حيث تقاطر اليها رجال الأعمال والصناعيون ، أصحاب الحرف والعمال ، الكتّاب والفنانون ، وانجذبوا اليها كما لو كانت مغناطيساً . وقد جاء جلّ من ساهموا لاحقاً في فورة الحماس الأدبي كطلاب جامعة أولا ، لكن عندما ألفوا ، كما هاينريش هارت ، أن المدينة ، وليس الجامعة ، كانت القوة التثقيفية الكبرى ، فإنهم بقوا هناك لشق طريقهم في الحياة : « لقد تفتح أمامنا ، بشكل لم نعهده قبلاً ، زمن الدراسة . لكن قاعات المحاضرات في الجامعة التي كنا ننتمي اليها لم تكن هي التي أرضت دافعنا للدراسة ــ إذ اننا كنا هناك من الزائرين النادرين . كانت محاضراتنا في الشوارع ، والمخامر ، والمقاهي واحياناً ، الرايخستاغ كذلك»(٣) . كان هاينريش هارت وأخوه يوليوس ــ اللذان في وقت يرقى الى فجر عام ١٨٧٨ في « أوراق شهرية المانية »

جلبا الانتباه الى الأهمية التجديدية لابسن ، وبجورنسون ونورجينيف ، وبتحريرهما لـ : Kirtische Wiffengange (جولات مسلحة حاسمة Berliner Monatshefte Fur Literatur. Kirtik un theater, (١٨٨٢ـ٤) مارسا تأثيراً تكوينياً هاماً على النمو المبكر للمذهب الطبيعي في برلين ـ كانا أول من استجاب لجذب المدينة ، حيث انتقلا الى هناك بداية الثمانينات من مدينة مونستر . وقد حذا حذوهما الكثيرون ممن لعبوا لاحقاً دوراً هاماً في الثورة الأدبية : آرنو هولز من راستنبورغ ، يوهان شلاف من كويرفورت ، برونو ويلي من ماغديبورغ وفيلهلم بولش من كولونيا ، وبول إرنست من الهارتز ، وجيرهارت هاوبتمان من سالزبورن، وماكس هالب من دانتزيغ ، وماكس دوثيندي من فورزبورغ ، وغيرهم كثيرون . كذلك جذبت المدينة اليها ، ولا سيما بعد عام ١٨٩٠ ، الكثيرين عبر حدود المانيا القومية وخاصة من اسكندنافيا وبولندة .

ومن الجلي ان هذه كانت سنوات فرح وانشراح أمام الكاتب الشاب الطموح . وكان من حصيلتها غلة وافرة من مجلدات الحنين الى الماضي في لاحق الحياة : هاوبتمان في (مغامرة شبابي) ، هاينريش هارت في (ذكريات أدبية) ، وهالبي في (قطعة الأرض والمصير) ، وايرنست في (سنوات الشباب) ، ودوثيندي في (أفكار من جولاتي) ، وبرجيبسجيفسكي في (ذكريات برلين الأدب). باختصار ، هما شاهدان على احساس طاغ بالخبرة المشتركة ، بالانتماء ، بالمشاركة ، بالانجراف في تيار عات من الحوادث ـ السياسية ، والايديولوجية ، والأدبية ـ والقيام بالدور كجزء من كتلة كبيرة صوفية نمت إرادتها وهدفها من لدنها . يستذكر هاوبتمان ، الذي كتب لاحقاً عن مشاهدته المدينة عبر « اطلالة ضيقة الفتحة » الجموع المندفعة من البشر حول بوابة روزنتال، وكيف بدا وكأن فردانية المرء بالذات قد استنفدت : « كيف أنني ، على ضوء مصابيح الغاز ليلاً، لم أسمح لنفسي أن أدفع وأزخم بالمناكب للأمام وللخلف ، وقد اخذت بمجامع قلبي التنويعة اللا نهائية من الجنس البشري . فبالكاد أن احس المرء بفردانيته بعد الآن . إذ جرّ المرء الى

داخل جسم الشعب ، الى روح الشعب »(٤) . وكان منبثاً في كل هذا وذاك الشعور السياسي المكثف للعصر ، الانتشاء بأن المرء قدم ولاءه للحركة الاشتراكية الديمقراطية المحظورة ، والايمان المتقد بوعدها المستقبلي . أولاء الذين قدموا لها الولاء ـ كتب هاينريش هارت ـ نظروا اليها كنوع من أخوية كبرى ، وانتظروا ثورتها القادمة وهم في نوع من النشوة (٥) .

وليس غريباً أن الأدب ، ضمن مناخ اجتماعي وثقافي من هذا القبيل ، قد اتسم بميسم الاحساس بالضرورة الملحة ، واللجاجة ، والعنف ، وبالتوق لمهاجمة المعاقل القديمة حيثما أمكن تحديدها . وقد غدت الفكرة التي ترى الى الأدب كقوة اطلاق نارية وسواسا : ألم يطلق الاخوان هارت (كواحد من الأمثلة) على صحيفتهما الجديدة عام ١٨٨٢ Kirtische Waffengänge(جولات مسلحة حاسمة) ؟ وقد غدت الكلمة المطبوعة سلاحاً في خدمة التقدم الاجتماعي والسياسي . لقد كان الهدف الرئيس هو فقدان الشعور العام : « فلتذهب اللامبالاة العامة ، ولتذهب كل صور الدبش وسقط المتاع . فلنطلق العزائم الشابة من عقالها ، فلنعطها العلنية والشجاعة » . وقد تعرض للهجوم الحرس الأدبي القديم ـ هايس غيبل ، سبيلهاجن ، ليندأو ، فريتاغ . وتشكلت التحالفات ، الروحية على الأقل ، مع كتّاب في أماكن نائية من أوربا ، مع زولا ، وابسن ، وبجورنسون ، ومع تولستوي ودستويفسكي ، وتورجنيف .

لقد أصبح السعي نحو الأدب جماعيا على نحو متزايد . وعليه ، فقد شكل في عام ١٨٨٦ كونراد كوستر ، وليو بيرج ، ويوجين وولف ـ الطبيب ، والكاتب ، والمؤرخ الأدبي على التوالي ـ الجمعية التي عرفت بـ «Durch» وقد كان القصد منها توفير ملتقى لـ (الشعراء والمؤلفين الشبان والأكثر حداثة بصورة رئيسة . وسرعان ماضمت بين أعضائها ليس أكثر الشباب المقيمين في برلين فحسب ـ هاوبتمان ، هولز ،

شلاف ، الأخوين هارت ، برونوويلي ، فيلهلم بولش ، جون هنري ماكاي كارل هنكل ، هيرمان كونرادي ، بول ايرنست — بل كذلك الادباء والممثلين وآخرين ممن لف لفهم . كان الأعضاء أكثر كلفة بالفرضيات الأساسية لفنهم ، وببحث العلاقة بين الأدب والعلم ، وباجلاء وتعريف مفهومات مثل المثالية ، والواقعية ، والطبيعية . وقد دبج أفرادها « مقالات في الايمان » ، و « أطروحات » ، و « تصريحات » . وقد تنكبت طريق الجدية ، واحتفظت بمحاضر اجتماعاتها . وكان الأدب بالنسبة اليهم قبل كل شيء مسألة غايات ووسائل — غايات اجتماعية ووسائل علمية . وقد نظروا الى أعمالهم على أنها « تجارب تخيلية » . وقد غدت الاستقامة الفكرية الفضيلة الأسمى . وكان عزمهم على قول الحقيقة غير المحرفة ، غير المتحيزة ، غير الموشاة ، هو الأول والأخير . وقد وضعوا الصراحة قبل الحذق والمهارة ، والشجاعة قبل الحساسية الزائدة ، والدقة قبل نفاذ البصيرة ، والمصداقية قبل القدرة على الاختراع . وقد اعلنت خامسة (الاطروحات العشر) التي كتبها الجمعية عام ١٨٨٧ يوجين وولف — وهي وثيقة أسست للمرة الأولى مصطلح « المحدث » «die Moderne» أن على الأدب المحدث أن يظهر ناساً من لحم ودم وعواطف ، دون أن يتجاوز بذلك الحدود الموضوعة من قبل العمل الفني ذاته ، لكن يعزز ، في الواقع ، الأثر الجمالي عن طريق الصدق المحض مع الواقع (٦) .

- ٣ -

استمرت المنافسة بين برلين وميونيخ على الزعامة الثقافية خلال السنوات الباقية من الثمانينات ، وحتى بعد ذلك في التسعينيات . وفي «Die Gesellschaft» التي بدات في عام ١٨٨٥ وحررها م. ج. كونراد تواصل في ميونيخ صدور ما قد يكون أبعد الدوريات أثرا في تلك السنوات وقد أفسحت المجال على صفحاتها ليس للمؤلفين من جنوبي ألمانيا فحسب ، بل كذلك للكثيرين من دائرة برلين . ومع ذلك ، فعندما تحول مركز الثقل الخاص بالمسعى الأدبي مع مرور الزمن من الرواية إلى المسرحية

وأخذ يحتل مكان زولا تدريجيا ابسن ، عملاق العصر بحق ، بدأت برالين حقا ، بما لها من حياة مسرحية ثرة ، تتقلد الزعامة بشكل راسخ . لقد كان من برالين ، مركز الزلزال ، أن اخذت امواج الصدمة الابسنية تنداح عبر أوروبا . لم يكن اسم ابسن بالاسم الجديد في برلين . وقد أمكن لأوتوبراهام واصبح في عام ١٨٨٩ أول مدير لـ «Freie Bühne» (المسرح الحر) ، وبول شليمنصر ـ واصبح لاحقا مدير مسرح المدينة في فيينا ـ أمكن لكليهما أن يستذكرا اللحظة العجائبية في شباط عام ١٨٧٨ عندما أثارت (أعمدة المجتمع) عاصفة في عالم برلين المسرحي . وقد زعم براهام أنه حتى في ذلك التاريخ المبكر فقد عرفنا المغزى العميق للمناسبة :(٧)

ثم اتفق أن وجدنا نفسينا (براهام وشليمنصر) ذات يوم في الاستاد المسرحي الصغير في ليندنستراس ، عند « أعمدة المجتمع » . وشعرنا ، في الحال ، بالهواجس الأولى لعالم شعري جديد . ألفينا نفسينا في مواجهة ناس من زماننا يمكن لنا أن نمحضهم ايماننا . ومن النقد الاجتماعي الشامل للراهن شاهدنا الانبثاق المظفر لمثل الحرية والحقيقة باعتبارها أعمدة المجتمع . ومنذ تلك اللحظة ونحن ننتمي الى الفن الواقعي الجديد . وتمتلىء حياتنا الجمالية بالمعنى

لكن الصدمة الحقيقية جاءت بعد عقد ، مع (الأشباح) . ففي عام ١٨٨٧ اختط مسرح Berlin Residenz لنفسه انتاجا مسرحيا حظرت الشرطة عرضه على الملأ رغم تدخل براهام وشليمنصر وآخرين . قُدّم عرض للمسرحية ضمن أبواب مغلقة في ٩ حزيران ١٨٨٧ وكان حجز الأماكن أكثر بعشرين مرة من المتوافر وكان الجدل فورياً وساخناً ، وقامت الصحافة اليومية والدورية بتغطيته بشكل واسع . وكان عدد النسخ المبيعة من الترجمة الألمانية كبيراً . وقد حفلت مأدبة على شرف ابسن ، أقيمت بعد يومين وحضرها المؤلف بكلمات أعلنت بزوغ فجر جديد . وقد تلا ذلك فيض من العروض . ففي

آذار قدم مسرح أوستند (عدو الشعب) . وفي نيسان أخرج مسرح ريسدانز (روزمر شولم) ، وفي آذار ١٨٨٨ عرض (البطة البرية) . وفي آذار ١٨٨٨ ، عيد ميلاد إبسن الستين ، تتالى التقريظ من صحافة برلين والصحافة الألمانية ، بعامة ، بشكل لا يعد ولا يحصى . وشهد شهر آذار ١٨٨٩ Ibson Woche (اسبوع ابسن) بثلاثة عروض منفصلة : (السيدة من البحر) في مسرح رويال ، (البطة البرية) في مسرح ريسدانز ، و (بيت الدمية) في مسرح ليسنغ . وفي ٢٩ أيلول ١٨٨٩ تتوجت الاثارة باختيار مسرح Freie Bühne (المسرح الحر) مسرحية (الأشباح) ليفتتح بها موسم الاخراج المسرحي . كان التأثير ، كما روى فرانز سيرفيس ، مهولا :(٨)

لم يستعد بعض الناس هدؤهم ، كما لو أن تهشما جوانيا قد ألم بهم ، الا بعد أيام وقد اندفعوا في أرجاء المدينة و Tiergarten (حديقة الحيوان) . لقد كشف القدر ذاته لهم ... بهذه الحتمية ، وهذه القدرية لقدر ماساوي تلتف حولنا كأفعى ، وتحضننا دون افلات حول أطرافنا ، وحول صدورنا . ثم تطبق على حناجرنا . ليس غريبا أن صرخ الجمهور خوفاً وحنقاً .

وعندما اتبع مسرح Freie Buhne (المسرح الحر) ، عقب ذلك بثلاثة أسابيع ، هذا باخراج لمسرحية هاوبتمان (قبل شروق الشمس) اعتقدت برلين بقضها وقضيضها انه أخيراً جاء شكسبير ابن البلد مقارنة بمارلو الابنســن .

وقد استمرت السورة الابسنية لسنتين أخريين قبـل أن تظهر تباشير الهدوء . وقد روى مؤرخ ايسن ، هالفدان كوهت(٩) أنه في أيار ١٨٩١ ظهرت قصيدة شعرية من خمس مقطوعات تشـهد على التأثير الذي خلفه المسرحي الاسكندنافي على حياة المدينة ، وهذا جزء منها :

ابسن ابسن انى توجهت . لا شبيه لذلك .

فوق الأرض كلها تستعر حمى ابسن . والعالم كله مهووس بابسن ، رغم أن ذلك ليس عن طيبة خاطر ، لأن الجو بكامله ملوث بجراثيم ابسن . لا خلاص . الاعلانات والموضة في كل مكان تلهج باسم إبسن ، وتطبل وتزمر بمدائحه . على السيجار ، وزينات النساء ، والمعجنات ، والصدور ، والربطات تعرض الكلمة بأحرف من ذهب : ابسن . على طريقة ابسن .

ومن علائم التشرذم الذي أصاب « محدثي » برلين بعد عام ١٨٩٠ كانت ثروة (المسرح الحر) نفسه — وهو « تجمع مسرحي » لا يملك مسرحاً ولا فرقة مسرحية ، بل يقدم ، عوضاً عن ذلك ، عروضاً مغلقة لأعضائه المؤسسين . ومن ثم تشكلت ، لاحقا ، مجموعة مسرحية منافسة Freie Volksbüune (مسرح الشعب الحر) ، وكان أول مدير له برونو ويلي ، وقصدت أن يكون أعضاؤها من الطبقة العاملة. ومع ذلك ، ففي غضون سنتين نشب نزاع حول من يتسلم مقاليد الأمور في المجموعة : المفكرون من ذوي التفكير الحر أو النشطاء السياسيون الملتزمون . وهذا النزاع بدوره ولد انشقاقا آخر في عام ١٨٩٣ ، جماعة Neue Freie Volksbuhne مسرح الشعب الحر الجديد .

كان عدم الاستقرار البادي ها هنا — وكانت التقلبات والتغيرات المماثلة تسم أيضا مجلاتهم ودورياتهم — العَرَض الخارجي لتوعك متنام في البدن . فخلف الاعلانات الوائقة والطنانة لهذه السنوات ثوت أمارات الصراع الروحي العميق . وقد عمل زوجان من المتنافرات ، كل على حدة ، على اثارة الشكوك في صدور معتنقي المذهب الحديث بشأن أهدافهم وأغراضهم الخاصة . فمن نحو ، كان هناك التحالف المضطرب بين الشوفينية المتبدية للرايخ الجديد والعالمية المتشوقة لثقافة بقيت لأمد طويل جدا فطرية ومتقوقعة على الذات . وأعقبت الانتصارات في الحرب الفرنسية — البروسية ، وتوحيد المانيا موجة شعور عارمة من الكبرياء الوطني ، أمكن رصدها بشكل قوي في العاصمة ، برلين . وقد

اسف الكثيرون لأن هذا النصر العسكري والسياسي لم يواكبه نظيره الثقافي . انما ، وجنبا الى جنب مع هذا الشعور الوطني الضيق الرؤية كانت هنالك امية ، على الأقل في المسائل الأدبية ، لم تشهد المانيا شبهها لعدة اجيال. وقد نال الكتاب من أنحاء أخرى من أوروبا والعالم ،ولاسيما من روسيا ، وفرنسا ، واسكندنافيا ، وانكلترا ، وأمريكا ، اهتماما مكثفا ومعجبا . وعليه ، فقد تصارعت الرغبة العميقة في الاستقلال والاكتفاء الذاتي من الناحية الثقافية مع التوق الجامح نحو العالمية . وكان مما لاقى قبولاً المقترحات ذات الافتتان العنصري الهادفة لحسم هذا الصراع ، ولا سيما بخصوص اسكندنافيا والبلدان المنخفضة ، مثل محاولة ليو بيرج لالحاق ابسن بـ « الموروث الجرماني » في مقالته عام ١٨٨٧ (هنريك ابسن والجرمانية في الأدب الحديث) ، أو كتاب يوليوس لانغبيهن اللافت الذي ضرب رقما قياسيا في المبيعات (رامبرانت بصفته مربياً) ، (بيعت مئة ألف نسخة أو أكثر في غضون أشهر معدودة من نشره عام ١٨٩٠)، والذي سعى الى أن يحشر ضمن فئة عرقية واحدة الفنانين والكتاب من منطقة واسعة من شمالي أوروبا .

بقي تناقض آخر لم يتمكن ممارسو المذهب الحداثي من حله : ذلك القائم بين العاطفي واللاعاطفي في فنهم حيث ثوى ، من نحو ، احساس عميق بالسخط الاجتماعي ، نكران شديد للنظام القديم **ancien régime** رفض ملحاح للمعايير والقيم البورجوازية السائدة ، يواكبه أحيانا عدائية عنيفة تجاه الجيل الأقدم من الكتاب . وعلى طريقة يوليوس هارت أعرض المرء عن « الصالونات البراقة ومخادع السيدات المعطرة ... » عالم موائد العشاء الراقص الجذل للنظام القديم ليلج عوضا عن ذلك اكواخ الفقراء والمضطهدين(١٠) ومن نحو آخر ، كانت هناك ــ دون أن تكون مصالحتها مع هــذه الدافعية الاجتماعية العالية الشحنة بالأمر اليسير ــ الرغبة لتحقيق حيدة علمية بالنسبة للأدب (وبالتالي كسب بعض الهيبة الراهنة المرتبطة بالعلم) ، وايكال مهمة توثيق الحياة الى الكاتب واثبات صحة تلك القوانين ــ عن طريق ذلك النوع من الأدلة التي

امكن للأدب أن يوردها كحجة ـ التي اعتقد أنها تهيمن على ،وتقرر الوجود البشري . وحيث إنه نظر الى الانسان في المقام الأول كجزء من الأجزاء المكونة للعالم الطبيعي ، للطبيعة ، ويخضع بالتالي ، للنوع نفسه من القوانين ومعرّض للنوع نفسه من التقصي كما اي جزء آخر من العالم الطبيعي ، فقد اعتقد ان المعاينة الدقيقة ، والتسجيل الموضوعي الشديد الحرص سيقودان (قياسا على ما يحدث في العلم) حتما الى كشف وجود وطبيعة تلك القوانين السببية . وعند تجريده من تفننه السطحي فان جلّ الجدل الحداثي لهذه الأيام آل عندئذ الى مناقشة الكيفية التي تحل على الوجه الصحيح هذين العنصرين : « قطعة الحياة » و « مزاج » المؤلف . وبحدود الوقت الذي صاغ فيه آرنو هولز بشكل كامل نظريته في « المذهب الطبيعي المتساوق » في (الفن : طبيعته وقوانينه) (١٨٩١) حيث حطّ الى حد كبير من قيمة « المزاج » كمؤثر تكويني في الأدب ، كانت الحركة الطبيعية قد دخلت طور الأفول . واخذ يتضح على نحو متنام ان تلك الوحدة الابتدائية التي نعم بها انصار المذهب الحداثي الأول كانت سلبية المنشأ الى حد كبير ، ومشتقة من العداوات المشتركة ، ومن الأحقاد السياسية والأدبية ذات الطابع العام ، ومن الاحباط الجمعي . وقد أبدى « العدو » الأدبي ــ الجيل الأقدم من الكتاب ــ قدرة ضئيلة جدا على القتال . وعندما تغيرت بشكل مادي وملموس شروط القمع السياسي مع الغاء القانون الاشتراكي في عام ١٨٩٠ كان التشجيع الذي لقيه الانشقاق الداخلي ضمن جماعة المذهب الحداثي فوريا .

– ٤ –

افصح التحول الأول الواضح في الحماس عن ذاته في موقفهم تجاه حياة المدينة الكبيرة ، تجاه الاثارة التي يولدها الحشد . وقد اكتشفوا أن العيش ضمن المدينة يجعل هوية الجماعة عصية على الاستمرار . شعروا بالحاجة لنوع من الملاذ ، لقدر من التجرد ، والعزلة والهدوء ، كيما يتاح لهم استكمال التفكير بآرائهم . . ومع ذلك ، فمن المهم أن

صخب المدينة كان ما يزال في المتناول . اذ أن الهجر الكلي للمدينة سيكون خيانــة للولاءات الأولـــى . ولكـــن Friedrichshagen am Müggelsee (اسم بقعة ريفية) وقد توضعت على نحو مريح بالقرب من نظام النقل البلدي الموسع لكن ــ ببحيراتها وتلالها وغابات صنوبرها ــ هادئة وريفية بدت وكأنها قدمت حلاً . وكان أول الرائحين في عام ١٨٨٨ ، برونو ويلي وفيلهلم بولش . ولم يمض وقت طويل حتى لحق بهم الأخوان هارت . وسرعان ما انتقل مركز الجاذبية بأكمله في برلين الأدب الى هذه البقعة الريفية في معظمها حيث كانت برلين ذاتها لا تزال في المتناول ، وفي الحق، استمرت كوجود ، رغم ان ذلك لم يتعدّ كونها وهجا في سماء المساء . وعلى أننا لا نعني أن الحياة بمناحيها الاقتصادية كانت تمثل ذاك المشهد الرعوي العظيم . فقد كان فقر المجموعة مضرب المثل ، وبالكاد أن تجاوز مستوى المعيشة المادي لهؤلاء ، على الأغلب ، مستوى الكفاف . زد على أن هناك اسسا أخرى للشعور بالوهن : بخاصة لأن الآمال التي كانوا احتضنوها ، كونهم كتابا من عقلية تقدمية ، لتشكيل حلف مع حركة الطبقة العاملة ، قد لاقت خيبة أمل على نحو مؤس . فقد خلقوا ليشعروا بالنبذ والرفض ، بل الاعتداء والمضايقة . « فلا الدولة ، ولا الأمــة ، ولا حتى الشعب بالمعنى القديم للكلمة قد كلفوا بالأدب ــ فقط رجال الشرطة » كما كتب احد الكتاب في تلك السنوات .

وقد اتخذ البعض من Friedrichshagen سكنا دائما لهم ، بينمــا كان آخرون ــ ومن ضمنهم هولز ، وشلاف ، وهنكل ، وكونرادي ، وماكاي ــ زوارا مداومين . كما كان آخرون ، أيضا ، يتواجدون هناك من وقت لآخر مثل فيدكند ، وبول ارنست ، ودهمل ، وهالبي ، جنبا الى جنب مع الرسامين ، والممثلين ، والموسيقيين الآخرين . وكذلك ــ وغالباً بشكل مصيري للمستقبل ــ الأجانب، ولا سيما الاسكندنافيين. ولم يكن الأمر ببساطة أن المجموعة كانت مرّحبة بشكل واسع وسخي بالناس الجدد والأفكار الجدد معا . فقد تمتع الاسكندنافيون بعلو المقام على نحو خاص ، وهذا يعود جزئيا الى أن ابسن (وبقدر أقل بجورنسون)

قد ترك انطباعا عميقا لدى الألمان والمسرح الأوروبي من قبل ، بل كذلك لأنه ، ضمن مناخ الآراء الذي جعل كتابا مثل (رامبرانت بوصفه مربيا) يضرب الرقم القياسي في المبيعات . كان سحر اسكندنافيا القائم على أسس عرقية عاطفية كبيرا . (عندما كتب « مؤلف رامبرانت » ـ الطبعة الأولى كانت غفلا ـ ليشكر ناقدا اسكندنافيا على مراجعة نقدية زائدة الاطراء على نحو خاص فقد طرح فكرة أنه ، قياسا على Übermensch (الانسان الأعلى) فانه قد يشير الى الاسكندنافيين كـ die Überdeutschen (الألمان الأعلون) ، وقد ألفى المؤلفون والفنانون الاسكندنافيون الشباب الذين ينشدون آفاقا أرحب أنفسهم يتجهون بشكل طبيعي الى برلين في هاته السنوات . وقد كان أولا هانسون ، وهو ناقد سويدي ، من بين الأول الذين أشادوا بيتا في Friedrichshangen . وكان تأثيره على المشهد الأدبي المحلي عميقا . ومن بين الاسكندنافيين الآخرين المقيمين لفترات أطول أو أقصر في برلين في أوائل التسعينيات الروائي النرويجي آرن غاربورغ وزوجته ، والشاعر الدانمركي (والآن قد أصبح عالي المقام) هولغر دراشمان ، والرسام ادوارد مونش ، والكاتب المسرحي غونار هايبرغ ، والشاعر سيغبجورن أوبستفيلدر (وغالبا ما زعم أنه كان النموذج بالنسبة لمؤلف ريلكه : Malte Laurdis Brigge (مالتي لاورديس بريج) ، والنحات غوستاف فيغلاند . وكانت الحركة الفنلندية الفتية ممثلة بآكسل غالين وجان سيبليوس . ولفترة وجيزة ، لكن طاغية ، كان أوغست سترندبرغ. وبحسب الترتيب الزمني كان هانسون أول من لوّث المجموعة بالأفكار الجديدة على نحو راديكالي . وقد جاءت مقالاته ، وبعضها نشر في Freie Buhne ، في وقت كان فيه انصار المذهب الحداثي في Friedrichshagen أكثر ما يكونون ترحيبا بالأفكار الجديدة ، ولا سيما أن قدرا لا بأس به من الشك بخصوص المذهب الطبيعي المتطرف أو « المتسق » عند هولز كان قيد الفحص والتدقيق . واذ استقى اشارته من محاضرات جورج برانديس الالقاحية في كوبنهاغن عام ١٨٨٨ عن نيتشه (والتي « كشفت » نيتشه ، في الواقع ، لأوروبا) فقد عبّر عن دهشته من انصراف المانيا بهذا الشكل نحو زولا ، وابسن ،

وتولستوي ، في الوقت الذي كانت أفكار نيتشه الهامة والمثيرة على قاب قوسين منها أو أدنى . وكان قد بدأ مسبقا في توجيه الانتباه الالماني الى اتجاه جديد من المؤلفين والفنانين الأجانب ـ ومن ضمنهم هويسمانز ، ريشبن ، بورجيه ـ والذي عدّهم أكثر جدوى واثارة من (ما صار بحدود الآن) الحرس القديم الطاعن في السن من أصحاب المذهب الطبيعي الأوروبي ، ومضى يمدح باربي دي أورفيلي ، وستيرنر ، وبوكلن ، وادغار آلان بو . كما نشر بالألمانية عددا من الدراسات النقدية لكتاب اسكندنافيين معاصرين ، ومن ضمنهم ستريندبرغ ، وهامسن ، وغاربورغ ، وجاكوبسن ، والتي أعطت عن الكتابة الراهنة رؤية مختلفة عن تلك التي صورها ابسن وبجورنسن في الثمانينيات .

إن الأسماء الجديدة بحد ذاتها ترسم تحولاً واضحاً جداً عن الانشغالات الاجتماعية الأسبق عهدا باتجاه الشأن النفسي . ف« الاستقامة » كانت لا تزال مطلوبة من الكاتب ، لكنها الآن أومأت الى استعداد للاعتراف ، وتسجيل ليس الأعماق التحتانية للمجتمع بل الطبقات التحتية الأبعد غوراً للعقل . فالانسان الذي عاش في صحائف أصحاب المذهب الطبيعي بالخبز والكدّ قد اصبح يعيش الآن على أعصابه . وكان الكاتب مأخوذا بالشوارع المكتظة اقل منه بالأدمغة المحشوة بالأفكار ، وفجأة يتدنى التنظيم الاجتماعي في الأهمية عن النماذج العقلية . وقد أصبح الشعار الجديد Nervenkunst (فن الأعصاب) .

وفي الغالب ، ونتيجة مبادرة هانسون ، فقد انضم زائر أجنبي آخر الى حلقة Friedrichshagen : ستانسلاف برجيبسجيفسكي ، وهو مهاجر بولوني ، جعلته افكاره التي تستحوذ على الاهتمام ، وحتى شخصيته الأكثر روعة ، شخصية مركزية ومؤثرة ، وبمضي الزمن ، مشهورة برداءة سمعتها في برلين الأدب . وقد نشرت دراستاه النقديتان ـ واحدة عن « شوبان ونيتشه » والأخرى عن « أولا هانسون » معا في عام ١٨٩٢ تحت عنوان « في سيكولوجية الفرد » . وهذا كتاب بسط فيه

آراءه عن العلاقــة الجوهرية بين « الفردية » و « الشخصية » وبين « النفس » و « الدماغ » ، وشدد على الدور المهيمن للجنس كقوة في السلوك البشري . وقد زعم انه ألفى في موسيقى شوبان المعادل النغمي لفلسفة نيتشه . وقد غدا نقله لشوبان على البيانو ، العنيف ، المشبوب العاطفــة ، المتهتك ، اسطوريا . وقــد احتسب الناس الذين سمعوا برجيبسجفسكي يعزف شوبان (كمــا كتب يوليوس باب في السنوات اللاحقة) أن هذه كانت واحدة من اقوى الخبرات الفنية في حيواتهم . وقد بدت أنها ترمز الى الروح الفوضوية للبوهيمي الأوربي الجديد : «لقد غدا البيانو جحيماً فتحه بيديه العنيفتين المتلمستين» ، كتب ماكس دوثيندي . « لقد غيبت الأصوات دون تبصر الفكر كله، والقانون والنظام كلهما من داخل عقول مستمعيه ، واستحالت الأصوات ، والناس ، والأزمنة الى فوضى . ولم تعد الحياة تحفظ الشكل أو المعنى(١١) . وقد نحت مصطلح chopinisieren لوصف طبيعة هذا النوع الغريب من الهجــوم على الحيــاة والفــن . لقد كانت دعــوة للأدب أن يعنى ب die nackte Seele (النفس المجــردة) وكيفيات العمــل الجوانيـــة ولاسيما الجنسية للعقل ، باستخدام تقنيات التسجيل المدقق والمفصل، عند الضرورة ، التي أوصى بها أصحاب المذهب الطبيعي الأورثوذكسيون واســلوبهم Sekundstil (اسلوب الثواني) ، لكنهم يرفضون كليــة انشغالاتهم المادية الصرفة . على أن ستريندبرغ هو الذي أصبح لبضعة شهور في خريف وشتاء عام ١٨٩٢ ــ ١٨٩٣ مركز الاهتمام الذي لا ينازع في برلين الأدب . وقــد عاش لبضعة أســابيع في منزل آل هانسون في Friedrichshagen وفي هذه الفترة أدهش أصدقاءه ومعارفه بانهماكه اكثر من ذي قبل بالكيمياء ، والتصوير الفوتوغرافي ، والرسم بالمقارنة مع الكتابة . وقد ساعده وشجعه على هذا برجيبسجيفسكي الذي كان شرع بدراسة الطب وكان ملما بكثير من النظريات العلمية الدارجة . وكان من عادتهما أن يجلسا سوية حتى ساعة متأخرة من الليل وهما يناقشان علوم البيولوجيا ، والكيمياء ، والسيمياء ، والسحر . وعلى نحو متوقع ، فقد ضاق ستريندبرغ ذرعا بآل هانسون بعد بضعة أسابيع . وقفل

عائدا الى برلين الحاضرة ، وتولى بوصايته مطعما صغيرا الح على صاحبه ان يغيّر اسمه من « المعتكف » الى « الخنزير الأسود » . وسرعان ما سرت الاشاعة في أنحاء برلين بأن هذا كان المركز الجديد للشؤون الأدبية . وكما ساق أحد المترددين على المكان القول ، لقد أصبحت هذه الحانة آئنذ « في غضون فترة وجيزة أكثر أماكن الشرب التي قصدها البوهيميون شهرة أو بالأحرى شهرة سيئة » . وقد تناقشوا بحماس حول Nervenkunst (فن الأعصاب) ، وحثوا على (الطبيعية النفسية) كبديل عن (الطبيعية المتسقة) ، وجادلوا بقوة في موقع الجنس في الحياة والأدب ، وطالبوا بالنزاهة الخالصة في تفحص دوافع المرء ، واستكشفوا دون كلل العلائق بين الشعر والرسم والموسيقى . على أن احساسهم بأنهم منبوذون اجتماعيا كان قويا . وقد أبانوا بتحدّ احتقارهم للمجتمع البورجوازي عن طريق السلوك الفاضح عن عمد . وعلى نحو انتقائي سلموا انفسهم للشيطان ، والفوضى ــ والكحول . وقد قيض للمجموعة ــ التي شملت ، الى جانب ستريندبرغ وبرجيبسجيفسكي الالمان ديهمل ، وشيربارت ، والاسكندنافيين دراشمان ، وكروغه ، ومونش ، وليدفورس ــ وجود قصير لكن مكثف . لكن مع رحيل ستريندبرغ في ربيع ١٨٩٣ ، وعلى رغم محاولات برجيبسفجسكي للحفاظ على تماسكها فان عقدها انفرط .

وقد كان تفككها الى جانب تداعي أي نوع من الحركات الطبيعية الجماعية الباقية هو الذي استجاب له ، على ما هو واضح ، هولز عندما عدّل عنوان سلسلته الدرامية الى (برلين : نهاية عصر في الأعمال المسرحية) . وقد هزىء العمل الوحيد المكتمل في السلسلة (الارستقراطيون الاجتماعيون) بشكل فظ من المساعي الجماعية لمطالع التسعينيات . تتمحور المسرحية حول تأسيس مجلة سياسية جديدة . وقد صوّر فيها غيهركه ، بعد تقفّ واضح لبرونو ويلي ، وقد تخلّى عن « التطور والثورة » معا ، واعتنق عوضا عنهما قومية مضادة للسامية كيما يعزز طموحاته الشخصية . وهو مندرج في سياق شخصيات يمكن

تعرفها على نحـو مماثـل : ستيسنسكي ، ويمثل برجيبسفجسكي ، وبيليرمان يمثل جون هنري ماكاى ، وهيرهاهن هولز نفسه . وتنتهي المسرحية برنة مـرح صاخب مرير وقـد تأسست الدورية الجديـدة والجوقة تنشـد Deutschland, Deutschland Uber alles (المانيـا ، المانيا ، قبل الجميع) . وما كان لـ « أصحاب المذهب الطبيعي المتسق » ولا لـ « بوهيمي الخنازير السود » أن يتصوروا نهايـة أكثـر حسـما مـن تلك .

الحواشـي :

(١) فرانـز سيرفيس Jung Berlin I, II, III في (فيينـا) ٢١ و ٢٨ ت٢ ، ٥ لدا ١٨٩٦ .

(٢) ماكس دوثينيدى
Gedankengut aus meinen Wanderjahren, Gesammelte Werke
(ميونيخ ١٩٢٥) مجلد ١ ، ص ٦٩٦ .

(٣) هـاينـرش هـارت ، Literarische Erinnerungen ١٨٨٠ ـ ١٩٠٥ ، في Gesammelte Werke (برلين ١٩٠٧) ، مجلد ٣ ص ٢٧ وما يلي .

(٤) فيرهارت هاوبتمان Das Abenteuer meiner Jugend في Gesammelte Werke (برلين ١٩٠٧) ، مجلد ١٤ ، صـ ٧٢٦ .

(٥) هاينرش هارت ، « ذكريات أدبية » ١٩٨٠ ـ جـ ١٩٠ في Gesammelte Werke (برلين ١٩٤٢) مجلد ١٤ ص ٧٢٦ .

(٦) طبعت ثانية في Erich Ruprecht (محرر)
Literarische Manifeste des Naturalismus شتوتغارت ١٩٦٢) ص ١٤٢ .

(٧) أوتو برهراهام Kirtische Schriften (برلين ١٩١٣ـ١٥) مجلد ١ ص ٤٤٧ .

(٨) فرانز سيرفيس (مصدر سابق الذكر) .

(٩) هالفدان كوهت « حياة ابسن » (لندن ١٩٣١) مجلد ٢ ص ٢٧٩ .

(١٠) يـوليـوس هـارت في Freie Buhne Fur modernes Leben عـدد ٦ (برلين ١٨٩٣) ص ٥٩٣ .

(١١) ماكس دوثينيدي
Gedankengut aus meinen Wanderjahren, Gesammelte Werke
(ميونيخ ١٩٢٥) مكلد ١ ، ص ٦٤٦ .

الحركة الحداثية في روسيا

(١٨٩٣ – ١٩١٧)

بقلم : يوجين لامبرت

– ١ –

يوفر تذكر تاريخي إشاري في رواية بوريس باسترناك « دكتور جيفاكو » تعليقاً يلقي الضوء على الحركة الحداثية في روسيا(١) .

اشتملت الفترة على تذوق مسبق للأشياء الجديدة . ففيها كانت تلك النذر والوعود التي ظهرت قبل الحرب في الفكر ، والفن ، والحياة الروسية ، في مصير روسيا ككل وفي مصيره هو : جيفاكو .

ونحن نعلم أن جيفاكو يتوق للعودة الى « ذلك المناخ ، ما إن تضع الحرب أوزارها ، ليشهد تجدده واستمراريته ، مثلما كانت العودة للوطن شيئا جميلا » . ويتضح من السياق ، ومن الاشارات السابقة في الرواية أن الفترة التي تستثير حنين جيفاكو للماضي هي الفترة التي تسبق وتعقب ثورة ١٩٠٥ بفترة قصيرة . وقد يكون مما يشير الى الاضطراب المأساوي في عقل جيفاكو انه يتذكر الفترة هذه من بين كل الفترات عشية ثورة اكتوبر . بيد أنها هي الفترة ذاتها ، تقريبا ، « بما لها من نذر ووعود في الفكر ، والفن ، والحياة الروسية » التي ترتبط بها جيدا الحركة الحداثية الروسية .

على انه ليس بمكنتنا القول بيقينية متى بدأت هذه الفترة ـ في عام ١٨٩١ ، أو في عام ١٩٠٠ ، أو حتى لاحقا ، في عام ١٩٠٥ . لكننا نعلم دون ريب أنها انتهت في عام ١٩١٧ . وفي مناخ هذه الفترة يمكننا الوقوع على كثير من ملامح التغير الفني التي هيمنت على المشهد الأوروبي المعاصر ككل . واذا قسناها بالمعايير الاقتصادية والسياسية فقد كانت فترة تميزت باحتلال المجتمع الصناعي موقع الصدارة في روسيا ، وبمحاولات تحديث البنية السياسية ، أو ، على الأقل ، ازالة بعض عكاكيز النظام التي درج على الاتكاء عليها في ترنحه ، وبنمو متسارع للطبقة الوسطى ـ التي كبحت بعد عام ١٩٠٥ ، سخطها ونشدت الخلاص السياسي في قيصرية ليبرالية . وقد أحبطت العملية ، في جزء منها ، بالمخلفات الثقيلة للاقطاعية ، وبالموقع الفريد للبورجوازية الروسية التي كانت ، عند مقارنتها بنظيرتها الغربية ، مهيأة على نحو خاص للتلاءم جيدا مع حاجات الدولة ، وبصلابة الحكم الأوتوقراطي ، وباعتماد الاقتصاد الروسي على الغرب . لكن اقطاعية البورجوازية سارت جنبا الى جنب مع تبرجز emboargeoisement الاقطاعية . وحتى العدد الضخم لساكني الريف لم يكن بمنجى من التأثر بالعملية ـ ليس فقراء الفلاحين بالطبع ، لكن الملاك منهم ، والمنتفعين باصلاحات ستوليبين الزراعية التي زادت الأثرياء ثراء . وكان واضحا أن التوسع الاقتصادي والتمايز السياسي كانا في حالة الفعل الناشط ، على الرغم من أن شعورا عميقا بالخوف كان كامناً في الباطن ، الخوف من أن التغيير قد يعني الانهيار ، وعلى الرغم من أن القوى التي كانت وراء العملية كانت منحصرة داخل النظام القديم الأمر الذي استوجب تفجيره .

وكان هناك تغير مواز في الوتيرة والمزاج ، تمايز وتلون في المجال الثقافي والفني . وقد كان التغير مدينا بشيء ما للاحتياطي في النقد ووقت الفراغ لدى الطبقات الوسطى ، ولحقيقة أن الفن بكل أشكاله قد بدأ حقا ، وللمرة الأولى في روسيا ، يصير مجزيا وأصبح الفنان والكاتب منتجين للسلع التي تشرى وتباع علنا في السوق . وحتى الكولاك السابقون

الفلاحون التجار الأرقاء سابقا ، ومراكمو رؤوس الأموال البدائيون الذين درجوا على سكنى عالم كالح من النهب والورع منقوع في ماء المخلل ومختنق في ناعم الزغب ، أصبحوا مدركين للثقافة : فالمديتشيون الموسكوفيون انقلبوا الى أسخياء على الفن والأدب وخرج من بينهم رعاة للفن جديرون بالاعتبار من أمثال تريتياكوف ، مامونتوف ، موروزوف ، ريابوشينسكي وآخرين . وعلى خلاف نظرائهم الأوائل في أوروبا الغربية فانهم قلما مالوا نحو التدبر الهادىء والقياس المتشدد ، ولم يمض وقت طويل حتى اكتشفوا في الفن استثمارا ، وتزويقا للحياة الخاصة ، بل حاجة جمالية حقيقية . وأصبح النشاط الفني ذاته مهنة فيها بعض من رومانسية ، وبعض من هروبية ، وبعض من خضوع التجمع من المستهلكين المجهولين .

كان المستهلك الثقافي — وهو مخلوق ظهر في الغرب قبل خمسين سنة أو نحوها ، بعد سنة ١٨٤٨ — ظاهرة جديدة في مدن روسيا على الرغم من امكانية تقفي أعراض طفيفة في وقت يعود الى ستينات القرن التاسع عشر . وقلما تم تناول هذه الظاهرة بالدرس . كانت نوعا من انتلجنسيا الدرك الأسفل تتراوح من تنويعة محشوة نسبيا ازدهرت بشكل خاص بين التجار وسلالتهم الى مصففي الشعر التشيكوفيين الدمثين ، وعمال البرق وموظفي المصارف الذين شغلوا (مع حشرات البق) مباني العاصمتين : موسكو وسان بطرسبورغ والمدن الاقليمية الأكبر . وقد أبدوا طلبا متزايدا لمنتجات الثقافة التحتية والأدب الرخيص المثير (على طريقة كامينسكي وفيربيتسكايا ، ونافرودسكايا ، أو الروائي المتفنن متسكع الجادات boulevardier آرتسيباشيف) . توفر لهم الأدب الدوري المنتج بالجملة (مثل Vestnik Znaniia , Damkii Zhurnal أما الميسورون فقد كانت لهم حياتهم البوهيمية ، القذرة بقدر ماهي زاهية . ولم يكتفوا بالشرب والقصف مع الغجريات (u yara) بل كانوا يرتادون النوادي الفنية الليلية يشربون الشمبانيا الدبقة مع عصارة الشعر الحداثي بصحبة متذوقي الجمال وشاغلي الصف السادس اليافعين قبل أوانهم الذين

اقتاتوا على آتسيباشيف . وقد اشتركوا في الحب الواسع الانتشار الذي يصدم البورجوازي . لقد كان الحصول على المتعة وتقديمها رفاهية ، صفعة في الوجـه ، لكن مع تجريد اية خطوات أخـرى من ضرورتها ، والانخراط في الزخم مع ابقاء كل شيء سليما لم يمس . ولطالما اعتراهم التشوش وفقدان التوجه والسماجة . لكن هذه الصفات لم تكن مقصورة على هذا الوسط وحده . فقد وجدت أيضا بين ظهراني أولئك الفنانين الذين انسحبوا من صحابة من هذا القبيل وأعلوا شأن التعقل ، تعقل أصبح ، عند تخطيه مقتضى الحال ، مزيفا بالقدر نفسه .

الم يمثل هؤلاء الكتاب ودوائرهم حركة موحدة بل ، بالأحرى ، خبرة فكرية وأخلاقية وتخيلية تشتمل على كثير من العناصر المتنافرة لكنها اكتسبت ، رغما عن ذلك ، سمة نوعية متميزة في تلك الفترة . فقد كان هناك من نحو ، عرض غير عادي للموهبة الفنية ، والأدبية ، والفكرية التي تمور نشاطا وفصاحة ، عالمية جديدة ، اهتمام مكثـف بالقيـم الروحية والجمالية . ومن نحو آخر ، فقد تبلور معظم هذا في شكل محاباة ومراوغة شديدتي التطلب ، والى رؤية للوضع البشري نزوية وتعدم التحنان ، واستعداد للتضحية بالحقيقة في سبيل الارضاءالجمالي او الهناءات الميتافيزيقية ، و « غثيان جيمسي (نسبة الى جيمس) من ذوق المرء الرفيع نفسه » . من ترك أثره على هذا المنحى ؟ الجميع تقريباً : الاغريق ، والايطاليون ، والفلسفة المثالية الالمانية ، وبودلير ، وفيرلين ، ونيتشه ، ودوستويفسكي ، وابسن ، في أقله . وكان هناك ، علاوة على ذلك ، الاسلوب العالمي المهيمن للفن الجديد **art nouveau** وكامل المناخ الثقافي لمنعطف القرن الذي وسم الأركاديا (العيشة الريفية الراضية) العالمية الأوربية ، والذي استمر حياً ، خارج روسيا ، عقب الحـرب الكونية الاولى . لكن تصيد المؤثرات ، على ماله مـن جاذبية ليس مسعفا . فليس هناك ، في اية حالة ، مؤثرات خارجية ، الا حيث تكون الأوضاع الداخلية مؤهبة لها . اذ يمكن للمرء أن يستعير أي شيء . وكان الروس تواقين للاستعارة من تنويعة من المصادر لكنهم لـم يقووا على

استعارة التاريخ والخيال اللذين حملاهم على فعل ذلك : وهذه هي المسألة العويصة .

- ٢ -

لقد ذكرت عام ١٨٩٣ كواحد من التواريخ الممكنة لبداية الفترة : فهذا هو تاريخ نشر كتاب معنون على نحو مربك « في أصول الانحطاط الروسي في الأدب وفي الاتجاهات الجديدة فيه » ، والذي أفاد كبيان للاتجاه الجديد ، كما أنه يعتبر رائد الرمزية الروسية . وقد كان مؤلفه الروائي والشاعر ديمتري ميريجكوفسكي . وبالتضافر مع زوجته ، زينايدا جيبيوس ، والكاتب النيتشي المحدث مينسكي فقد آذن ببدء احتجاج ضد الانتلجنسيا الراديكالية الملتزمة سياسيا والتي هيمنت بشكل كبير على المسرح الأدبي في روسيا لما يقارب النصف قرن ، ضد ادعاءاتها الرعناءوتقديراتها الحصيفة للقضايا الملموسة ، وسعيها لايصال تأثير السياسة والمجتمع الى الفن والادب . وبتحديد أكبر لم يعارض ميريجكوفسكي الايديولوجيا في الفن أو في السياسة (وهو ما نال قسطا من اهتمامه أيضا) . ولم يسبق قط أن فعل الشيء ذاته سوى قلة ضئيلة من الكتاب الروس ممن هم فوق المتوسط . ولعل ذلك (وهذه الكلمة « لعل » انيقة جدا) بسبب من أن المظالم الاجتماعية كانت أوضح في روسيا منها في الغرب . وقد سعى ميريجكوفسكي الى مجرد استبدال الاسطورة والغموض بالراي الفصيح ـ ومضى ، مع ذلك ، يعقلنهما . وقد حبي بمواهب اسطورية ـ شعرية او تصيد للاسطورة ـ سوداوية ، رؤيوية ، وعادمة للفكاهة ـ يخالطها استطراد جنوني وعوز بسيط في التناسب . وبالتضافر مع كثير من زملائه الكتاب المعاصرين فقد واءم بدقة تامة تعريف ستاندال للشخص المنحط : « شخص يضحي بنفسه في سبيل عواطفه ، لكنها عواطف ليس يمتلكها » . وكان ممتلئا بنشوات فكرية في الجسد وكذا باستحضارات فكرية في الروح ، يقرأ مغزى في التوافه ، ويلح في طلب كنز مدفون من المعاني ، وعمق مرعب

بعيد الغور ، ويزين المستغلقات ليروجها كما اي عقار معروض للبيع .
وفي عمله التخيلي ، ولا سيما رواياته (وكثير منها متوافر في ترجمته الانكليزية) فقد كرس نفسه لخلق عوالم ميتافيزيقية صاخبة ذات نمط محدد من نوع الكوميديا أو التراجيكوميديا الخفية . وقد لاقت رسالة ميريجكوفسكي استجابة فورية . وقد أوحت بانفتاح كون كامل وجديد وامض من النقاشات ، كهرب رواد ما ظهر انه نهضة ثقافية روسية ، واستجر احساسا بالهروب من التسطح المحاصر ، والقضايا الالزامية للعصر . وليس مصادفة ان يكون عنفوان ميريجكوفسكي وجماعته هو ايضا عنفوان الوسطاء في روسيا ، والأشباح ، وقارئي الغيب والظواهر التي تقع خارج نطاق الحس ، والذين تقشعر لهم الأبدان وهم يصدحون بعربدة تجارة الفوامض في البلاط الامبراطوري الراسبوتيني والتأهب الواسع الانتشار لمسح الوقائع المقلقة باسطورة المؤامرات وتصيد اكباش الفداء .

اما زوجة ميريجكوفسكي ، زينايدا جيبيوس ـ وكانت أيضا روائية وشاعرة ـ فقد كانت اقل نفوذا انما اكثر موهبة منه . واذ كانت ميسالينا روسية تميل الى اثارة الرغبات دون ان تلزم نفسها قط بتلبيتها ، لعوبا ميتافيزيقية قر قرارها على اغواء الشيطان ، فقد كانت مهيبة ، وحادة الذكاء ، وسليطة اللسان . وعلى خلاف زوجها المائل للقزامة ودمى العرائس فقد كانت زاهية الالوان ، ملكية تدثر أردية خضراء من جلد السمندل يتدلى فوق بطنها صليب وتعبث أصابعها بالسبحة . وقد حاولت أن تكون Kulturträgerin (حاملة أو ناشرة للثقافة) وكانت زنبقة ادبية رقطاء . في اعمالها النثرية تنعطف بشخوصها الى التكثيف وتحيل الناس كما زوجها الى حالات واجناس وأفكار غير شخصانية في نوع من هوس دوستويفسكي طامح (الروايتان « دمية الشيطان » و « رومان تساريفيتش » هما مثالان موائمان) . أما شعرها فهو ، مع ذلك ، اسمى من شعر زوجها ، واقل افتقارا للشكل ، وأكثر ضبطا وتمييزا . ومع ذلك فهو يولد جوا من الحصر . وهو يخلق عالما مدحوسا

في دهليز خصوصي ، عالم لحياة داخلية تشابه السحر النرجسي والشهوة المستعرة الصعبة الارضاء التي يخالطها ، على نحو تناقضي ، عيف العانس للأجساد الأخرى »(٢) .

كان لميريجكوفسكي وزوجته بصفتهما مقررين للاتجاه وممارسين ادبيين ومديري انتاج ثقافي عدد من الاشخاص تحت رعايتهما ، وهم اجمالا موهوبون وهامون : شعراء ونقاد ، وروائيون ، ومفكرون دينيون ودراويش صوفيون . وكان احدهم الكاتب فاسيلي روزانوف — الشخصية الممثلة للفترة والبارزة معا على الرغم من انه هو ذاته — تحدوه غريزة متأصلة نحو عدم الثبات على حال — غدر من فترة الأخرى بممثليها أو قمعهم . وككاتب فإن روزانوف عصي على التصنيف : فأكثر الفاظه إثارة ومدعاة للهلع أدرجت ضمن حواشي رسائل خاصة به قام بنشرها دون إذن مرسليها . وهو يستخدم اسلوبا ثرّا وخصوصيا على نحو غير عادي يزخر بالوسائل الطباعية النزوية — الأقواس ، والأهلّة ، والفواصل المقلوبة ، واشارات الاستفهام . اما لغته فانها تكسر قالب الخطاب التقليدي وتصير الى نوع من الهمس الخفي المفكك . وهو اقرب ما يكون الى د. هـ. لورانس روسي — مضافاً اليه إحساس باللعب ، ومطروحاً منه الحماس الاجتماعي . وكان يتوق لرؤية الجنس البشري وقد استسلم للجريان المعوي ، خارج نطاق الخير والشر . وكان ما يفي بمطالبه هو الخوض في السائل الامنيوني . وقد آمن بالخلاص عن طريق العملية الجنسية وحلم بـ paradisus voluptatis (فردوس شهواني) لسفر التكوين والرباط بين الماخور والكنيسة . ولم يكن من هواة الصور الاباحية : لم يكن لديه رغبة للاثارة والدغدغة كما ولم يكن عنده برود هاوي الصور الداعرة . وقد نشد الحماية في خلط الهويات . وكان مزاجه يتسم بالخضوع ، والحنان ، والدفء ، وله بشرة مخنثة بشكل واضح ، مضيافا ، تواقا للملاطفة بصخب ، وليس لديه ما يخفيه . والحق ان السمة الانثوية تسم معظم الوسط الثقافي — وسط احادي الجنسية يتطلب مظاهر الاغواء بالنسبة للرجل ما يتطلبه بالنسبة للمراة . وكان

هذا رد فعل على تقشف الانتلجنسيا الراديكالية ، والذكورية المفاقمة المرتبطة بالكفــاح الاجتماعي والثوري ، ونتيجة مباشرة أو غير مباشرة للعجز أمام وقائع الحياة . وكانت النتيجة ضبابية على نحو لا مفر منه ، وخنثوية ، ومشوبة بالغرور .

ويمكن تقفي السمة ذاتها حتى في بعض الأفكار الدينية والميتافيزيقية السائدة . والمثال الحي على ذلك مجمّع الرمزية الدينية بكامله في فكــر سولوفييف ، فلورينسكي ، بولغاكوف وأمثالهم مــن هــواة الفلســفة المتشوقين . وإذ تاقوا الى الأسطورة التي تنصل منهــا عالم مجرد من القدسية فقد كانوا أنفسهم نهباً للاعقلاني ، واللا متماسك ، وبحثوا عن استعارة وحيدة شاملة ، وعن المعادلة النهائية للواقع ، والكأس المقدسة، في صورة القديسـة صوفيا الأنثويــة ، والحكمة القدسية (التــي وفرت أيضاً مصدر الهام لبعض الشعر الرمزي لتلك الفترة) . وكان هــؤلاء « الصوفيانيون » (نسبة الى صوفيا) نائين جداً عــن تمجيد روزانوف للحوافز البدائية ، والانحطاط المصقول ، لكن الارتبــاط بين الشهواني والميتافيزيقي لا تخطئه العين . وإذ كانوا مدركين لقوى الانشــقاق في العالم فقد آمنوا بأن السيدة الصوفية ، القديسة صوفيا ، قد ردمت كثيراً من الثغرات بسموها واحتضانها لهم فقد شعروا بعدم الكلفة معها ومع العالم ، مؤيدين له ولكامل الواقع التجريبي التعيس باعتباره جزءاً من النظام الشاذ عن الطبيعة . ومنه الخطط الثيوقراطية (حكم رجال الدين) لسولوفييف ، ومريده سيرجيه ترويتسكوي ، وبلغاكوف. ومنه النزعة الى إسباغ المنزلة الالهية والايمان بالآخرة على الظواهر الوطنية والتي أعطت وهم أفتدائهم وتمخضت ، في حالة بولغاكوف ، عن رؤيــة آخر عائلة رومانوف المالكة كقيصرية صوفيانية (نسبة الى القديســة صوفيا) بيضاء مجللة بالغموض .

ولا بد من القول إنه بينما يشعرون بانجذاب متنام نحو الكنيســة الارثوذكسية فإن المفكرين الدينيين الروس كانــوا يحتضنون شــكوكاً

خطيرة بشأن المؤسسة الاكليركية (الكنسية) . فقد اعتقدوا أن مفرداتها قد فقدت كنهها المسيحي . وترددوا في قبول كرازتها بمبدأ اعادة تقويم البضاعة المفقودة أو غير المملوكة وتفاوتها ضمن ضمانات نظام لا يعرف الفناء . وتاقوا بشدة الى ألوهية تملأ الثغرات التفسيرية وكانوا على قناعة بأن بقاء المجتمع والمدينة كان بمثابة مكافأة لقاء الطاعة الالهية . وقبسوا دوستويفسكي لكنهم منهمكون ضد رغبتهم تقريباً ، في شرعنة كل شيء عن طريق تفسير كل شيء لكن هذه المواقع لم تكن قسمة الجميع. فبيرديابيف الذي ارتبط اسمه لفترة مع حلقة ميريجكوفسكي الأدبية كان شيئاً مختلفاً . كان الرجل النبيل الخطر بين المفكرين الدينيين — مسخطاً ، متباهياً بعدم امتثاله ، منتفضاً ومتقلباً فجائياً في طريقة كتابته كما في تناقضات تفكيره ، يتوفر على عديد الأفكار بشكل بات معه منهكاً ما إن شرع يركز تفكيره عليها . كان المنطق بالنسبة له ، كما ينبغي له أن يكون، عبداً للأهواء والعواطف. كانت فكرة البنى الفكرية الشاملة، والمفاتيح الميتافيزيقية العمومية master-keys (وهذا ما عنته ، حسب راي سولوفييف وبولغاكوف ، الفلسفة والدين) محرمة عليه . لكن وعورة مادته وطريقته الفلسفية تخفي عدداً من الموضوعات المهيمنة يبرز من بينها لأهميته فكرة الابداع creativity . وقد انتصر للخلق دون « معادل موضوعي » (العبارة لـ : ت.س.ايليوت) — الدافع الابداعي دون تجسيد ، إذ أن التجسيد هو « تموضع » ، انحدار ، انهاك للدافع، تجمد . هذا هو الحلم الرومانسي الذي يتخطى الواقع . وعليه ، وبكل عدل وحق ، فإن كتب بيرديابيف ما كان ينبغي لها أن تكتب . ويمكن القول ، والحالة هذه ، بأنه قد شجع الوهم بأن العملية الابداعية قد وجدت مستقرها . كان ينبغي أن يغذ السير باتجاه الصمت . ولكنه لم يفعل . فقد كتب خمسة وثلاثين كتاباً و ١٣٥ مقالاً . ويمكن اختزالها ، في التحليل الأخير ، الى الفرضية القائلة إن الحياة أشبه بصخرة سيزيفيانية تسقط تكراراً من الحافة الى فشل ماحق ، وإن دافع الانسان اللامحدود لخلق المواضيع هو عجز ، وإن كل إنجاز هو عبودية . وقد آل الوضع الى هذا : من نحو ، العالم الموضوعي الفاسد

الذي لا يمكن أو يجب أن يحدث فيه شيء ذو قيمة ، ومن نحو آخر ، الانسان بما له من ذاتية ابداعية غير ملوثة واحساس بالحياة المسيّرة في براءة القيم الخصوصية .

كان بيردياييف ، الى جانب ستة آخرين ، مساهماً في ندوة عنوانها « نقاط علاّم » Vekhi — وكانت هذه من أشهر الكراريس الأخلاقية وأكثرها مبيعاً في سنوات روسيا ما قبل الثورة الأخيرة . وعلى الرغم من أن لا شيء — خلاف الخطب السياسية ربما — يتأرخ كعظة اخلاقية فإن « نقاط علاّم » تحيط بشريحة هامة جداً من التاريخ الفكري الروسي وتؤلف عنصراً هاماً في الاتجاه الحداثي الروسي . وهي ، من عدة نواح ، وثيقة لافتة كتبها بعض أكثر أفراد الانتلجنسيا موهبة وذكاء . وهي في الأساس « قضية خيانة الطبقة المتعلمة » . ومن كل زاوية تسنت لهم فإن رجالات (نقاط علاّم) (vekhovtsy كما يشار إليهم الآن) قد ساءلوا الفرضيات والمضامين ، والآراء ، والعادات التي يتسم بها عقل الانتلجينسيا الروسية التي عصفت ، خلال معظم القرن التاسع عشر بالنظام القائم وهشم أفرادها رؤوسهم على جدرانه ممهدين الطريق للأخلاف . وكان vekhovtsy محاصرين بالاحساس بالذنب من النوع الذي مالت اليه الانتلجنسيا الروسية لعدة أجيال ، لكن في الاتجاه المعاكس هذه المرة . وإذ عابهم دور الانتلجنسيا الروسية في ثورة ١٩٠٥ الفاشلة والصراع الذي قاد اليها فإنهم سعوا الى محو فعلتهم والتكفير عما رؤوا فيه حماقات الشباب لهم ولأسلافهم .

ومن الناحية الايديولوجية فقد كلفوا بإدانة الاعتقاد بأن الانسان قادر على التحكم في بيئته وتحويلها ، الاعتقاد الذي يقدم حلولاً جذرية للمشكلات العسرة ويتحدى أو يتجاوز حدود الحرص ، الاعتقاد الذي اعمت وقاحته بصائر الناس عن الطيش البشري والتمس المستقبل عوضاً عن الماضي أو العالم فوقنا ، الاعتقاد الذي استبدل ، حسب تعبير بولغاكوف — وهو مساهم آخر في الندوة — geroizm بـ podvig : أي

العمل البطولي والفعل الحاسم بالسعي العميق البطيء المتأني الذي لا يعرف نهاية . وأنا إذ نجعل من مخربي التاريخ أبطالاً فإننا نسربلهم بالعاطفة . كانت المهمة تنطوي على الفض من سمعتهم ، وتبيان أن اقتراحاتهم الحادة التي لا تلين قناتها كانت تخفي رغبة صرفة في فرض أفكارهم الصبيانية التي لا تساوم على عالم كانوا في غربة شديدة عنه ، وعجز عن فهم أن مسلكهم المتهور لم يقد إلا الى إثارة السلطات لاتخاذ اجراءات قمعية مما تسبب، بالتالي ، في تفاعل تسلسلي من الاضطرابات.

هذا ، وقلّ أن وجد في كامل الفكر الأوربي الاصلاحي منذ توكفيل حجة هامة واحدة لم يلتقطها ببراعة ، وفي الحق ، لم يتوقعها بنفاذ بصيرة لافت هؤلاء الكتّاب . وقد كان بعضهم ماركسيين سابقين وكانوا أول من من انخرط فيما أصبح منذئذ الرياضة الأكاديمية الداخلية المنفصلة ، رياضة دفن ماركس . وإذ غطت عليهم الخبرة الصادقة لثورة ١٩٠٥ فإن Viekhovtsy أسفوا لتفكير الناس بالظروف عوضاً عن أن يلاحظوا بأن المسألة بكاملها كانت تبدلاً في الشعور و (الفكر) . فقد ناشدوا قرّاءهم بأن يلقوا بالمدينة الفاضلة العظمى للانتلجنسيا الراديكالية جانباً ، هذه الوضعية غير السليمة المفعمة بالأحلام الخيالية ، الحلم الثوري كما لو أن بالامكان شفاء روسيا من الثورة مثلما يمكن شفاؤها من البروليتاريا والتسعين مليوناً من الفلاحين. لكن البروليتاريا والفلاحين قلما يظهرون في دعوة Viekhovtsy الى التجدد الروحي، إلا من حيث هم تهديد مرعب ينذر بشر مستطير . يكتب واحد من المساهمين في الندوة : (٢)

> في حالتنا لا يخلق بنا أن نكف عن الحلم بالتضامن مع الشعب فقط : يجب أن نخشاه أكثر من تنفيذ احكام السلطات القائمة كافة ، والتي تجنبنا حرابها وسجونها غضب الشعب .

هذا ،ولا يعنى المؤرخ بخوض معارك غابرة ناهيك عن خوضها بشكل مختلف . فواجبه يكمن في التفسير . وليس يستحيل تفسير الذعر الذي **اعترى** Vekhovtsy . ومن المفارقة أنه عندما صدر تحديهم لم تعد القوى الثورية متمثلة بالانتلجنسيا ، باستثناء ذلك الجزء منها ــ البولشفيك ــ الذي لم يزل صغيراً نسبيا ، بل بـ «الشعب» ، وبالبروليتاريا والفلاحين المجردين من الملكية أو المتعطشين لها . وكان هذا هو التهديد الذي فرض في تلك الظروف خياراً بين الانضمام الى البولشفيك وممالأة النظام القائم، مستبقاً بهذا أفاعيل المنقــد القضائي ، ولم تكن جماعــة Vekhovtsy بأي شكل ضد التغيير . فقد كانوا مدركين لحقيقة أن النظام كان يترنح ، وقد تراجعوا عن الواقع البليد لمحيطهم على نحو لا راد له . لكــن كان ما يلاحقهم هو المأزق المستديم لليبراليين الروس من الألوان والعقائــد كافة والذين لم يتوقعوا التغير الحقيقي ما داموا يقبلون النظام الحاكم ، لكنهم لم يقووا على مهاجمة النظام الحاكم بشكل فاعل دون أن يكفوا عن كونهم ليبراليين وعن إيالهم الى ثوريين . كان موقفاً يذكر الواحد ، من إحدى نواحيه ، بفلوبير الذي أعلن عــن استعداده للذهــاب « وتقبيــل مؤخرة لوي فيليب » لو لــم يكن كثيرون غيره ينتظرون دورهم لفعــل ذات الشيء .

وكما حدث ، فقد اعتقد معظم جماعة Vekhovtsy ،أو أولئك الذين لم يلعبوا اللعبة السياسية على نحو علني ، أنهم قد وجدوا مخرجاً من المأزق في المثالية الأرستقراطية التي أعطت انطباعاً بأنهــا خارج نطــاق الورطة الاجتماعية، وأنها قد أحرزت الخلاص بالنسبة الى القلة الوهمية والمنعزلة . كتب بيردياييف الــذي غدت نظرته الــى مشــروع Vekhi ــ والحق الى مجمل مناخ الراي من حوله أكثر انتقادية بكثير في المنفــى عقب الثورة ــ كتب في سيرة حياته : (٤)

> كان سوء حظنا يكمن في عزلة (نا) . . . عــن الحركــة الاجتماعية الأرحب آنئذ ــ وهي حقيقة ثبت خطرها في ضوء

التطور اللاحق أثناء الثورة ... لقد عشنا في عصر مختلف ، في غربة عن النضال التاريخي ... ولم تكن الكلمة هنا هي التي استحالت لحماً بل ، على العكس ، كان اللحم هو الذي استحال كلمة ، واتخذت ، من أجل الأشياء الواقعية تراكيب سهلة... ولست أتمالك نفسي الآن عن ملاحظة أننا كنا نعيش في برج عاجي يتم فيه السعي الى الخطاب الصوفي بينما كان المصير المأساوي لروسيا ، في الأسفل ، يغذّ سيره .

— ٣ —

على أن الدور الأساسي — في التأهب للنزعة الثقافية وفي طورها اللاحق سواء بسواء — لم يكن يعود الى الجدل الفلسفي أو الميتافيزيقي بقدر ما كان يعود الى الفن والأدب ، وخاصة الشعر ، وعلى الأخص الشعر الرمزي . ولا بد أن يُعطى حقه للتوسع الهائل في الخيال والحساسية وتعميقها على الرغم من أنه قاد — في شخص ألكسندر بلوك قبل غيره — الى اعادة تقويم مجمل النزعة .

وفي هذا الصدد لم تنطو الرمزية على النهج الفني في الشعر لاستبدال الصور الرمزية بالوصف المباشر أو المقولات عن الوقائع والمشاعر فحسب بل على Weltanschauung (رؤية الحياة) ، وتوق الى تغيير صورة الحياة . لقد تضمنت مزيجا من الجسارة والخوف حيث تمتزج فيه الرغبة لرؤية الحياة بأكثر مما هي عليه مع العجز أمام ما هي عليه . كان سولوفييف — وهو شاعر رمزي اضافة الى كونه فيلسوفا آذن ابلاغه الخفي الدلالة عن الرؤى ، على طريقة أحلام ديكارت وروسو ، بمهنته الفلسفية — أول من التفت ، نشدانا لراحة البال ، الى القاصي في الزمان والمكان ، واستحضر في شعره الاحساس بشفق غريب .. فوق أرضه ، أرض الخيال ، كان يبرق النقش الصوفياني : « أنيري ظلمتنا ، أيتها السيدة الجميلة » .

والرمزية هي ، بمعنى ما ، رهافة وتركيز للخبرة الرومانسية التي تكمن حجتها في الشعور بالذات المنعزلة وبعالم غير مترابط وربما عدائي . ومع ذلك فلا شعر بايرون ، أو هايني ، أو ليرمنتوف ، يعاني من الشعور الذاتي الاضطهادي الشللي ، اذ نشدوا الخروج من عزلتهم محاكاة للعالم المرئي ، ومن ثم اعادته مشحونا بالمعنى . وهذا ينطبق – ان لم يكن على سولوفييف فعلى ألكسندر بلوك – القامة السامقة بين الرمزيين الروس. وان عمله الأبعد تأثيراً لينتمي الى الفترة قبل وبعد الثورة مباشرة عندما استبدل باللغة الدارجة ذات الطبقة العالية لغة البساطة . وهو آسر لأنه كما بوشكين (وما من مقارنة اخرى تنصفه) يمكنه أن يخرج من أي شيء كان بشعر . وما يضعه بمعنى خاص خارج نطاق الرمزية هو الاقتران غير العادي بين الرؤيوي والاحساس بالوضع الملموس . لقد كان مسكونا بـ : صوت الأحداث ، والأشياء ، والأفكار ، أفكاره هو غير المنطوقة ، وأوهى الاشارات التي أبانت عن مكمن مرض العالم القديم ومكان تمثيل دراما العالم الجديد . وكانت قصيدته الاخيرة والأكثر أهمية « الاثنا عشر » – الانجيل المشكوك بصحته ، لنقل ، للاثنى عشر (اثنا عشر حارسا من الجيش الأحمر) وهم يمشون مشية عسكرية كجيش متغطرس تلفحه العواصف الثلجية ويمشي متثاقلاً عبر الشوارع الثلجية بين المنازل الكئيبة لمدينة بطرسبورغ الجائعة في أول شتاء الروسيا البلشفية . كان موكبهم بالنسبة اليه الجنس البشري وهو يسير في موكب داخل القرن العشرين(٥) .

وعلى العكس من ذلك فمعظم الرمزيين الروس الآخرين – ناهيك عن أولاء الشعراء ما بعد الرمزيين الذين كان هدفهم المعلن « ألا يسيئوا الى الخيال بأي شيء محسوس » (كروتشينكه) – أعربوا عن التراجع المهول للخيال الروسي ، وعن خلاصه الذاتي من الحياة والتاريخ سواء من خلال الفن ، أو كلام المشعوذين أو فورة النشاط المسكرة أو الهتاف . لقد أعلنوا أن الفنانين كانوا أناساً يسعون الى أن يكونوا ، قبل كل شيء غير بشريين . كانت رومانسيتهم حالة نفسية تتسم بالارهاق والصد

والعجز على الرغم من حفلة الاستقبال النيتشيية العارضة وهي تخر بأصواتها حول « العيش الخطر » . كان هناك ارتباط بين هذا وبين التوسع المحكم الاغلاق للصور الخصوصية لشعرهم(٦) وفي النهاية ليس ما يتم تذكرهم به القول الذي تضمنه شعرهم أو كيفية قولهم هذا القول بل تمثيلهم لحالة بشرية والزمن فاق معناه قدرتهم على الفهم .

أما المجال الثاني الآخر حيث افصح تنافر عن نفسه فيما بين الحساسية والمراوغة ، بين الفن والمشاركات الوجدانية المحدودة فقد كان مجال الرسم والنقد الفني . فقد ترجع صدى ، بل نشأ في بعض الحالات في روسيا اثناء تلك الفترة موضع البحث ، التكعبية ، والتكعيبية المستقبلية ، والبنائية ، والتجريد المحض في الرسم ، والحق كل حركة فنية تقريبا . وقد كان بعض الرسامين الممثلين لهذه الاتجاهات ـ تاتلين ماليفيتش ، ليستيسكي ـ مشربين بطاقة ثورية حملتهم على تقلد مسؤولية اجتماعية جريئة على نحو يكاد يكون مستحيلا ، متجهين بالفن نحو التطبيق العملي المتطرف، مكتسحين الحواجز كافة فيما بين الفن والحياة مازجين كافة ميادين النشاط الفني . لقد أنتجوا المعادلات المرئية للديناميت في شعر ماياكوفسكي الثوري . لكن هذا حدث مع السنوات الاولى عقب سنة ١٩١٧ عندما كان للفنانين ملء الحرية في أن يقذفوا بأوعية الدهان على أو مع الشعب . وقبل القطيعة مع الأشكال البورجوازية ما قبل الثورية كان المناخ الفني يحمل أعراض الانفصام التخييلي بكافة . وقد كانت المسؤولية الطاغية التي عززت هذا المناخ تعود الى نقاد الفن فقد كان دورهم والدعم المالي لرعاة الفن من التجار الاثرياء حاسمين في الواقع ليس في تطوير الفن الروسي المحدث فحسب بل كذلك في اعادة اكتشاف الفن الروسي القديم ، وفي نشر معرفة أوسع عن الفن الغربي . وكانت القناتان البارزتان لهذا النشاط تتمثلان في صحيفتي (عالم الفن) Mir iskusstva والجزة الذهبية Zoloteeruno مع بينويس ودياغليف وغرابار وموراتوف كأبرز مروجي هذا النشاط . كانوا رجالا يتمتعون بثقافة عالية ، على أتم اطلاع على العالم الفني لفلورنسا ، والبندقية في عصر النهضة بقدر ما كانوا مطلعين على فن روسيا ما قبل موسكو . لقد

اكتشفوا بشغف ، ورعوا بكل حرص ، وطوروا بمحبة الموهبة حيثما وجدوهـا .

هنـاك دفتر يوميات لالكسندر بينويس (نشر في انكلترا لبضع سنوات خلت) بنقل الجو الذي ساد في تلك الحلقـات . كان بينويس رساما بحكم حقه الشخصي اضافة الى كونه كاتبا في الفن ـ رسام ديكور وضع التصاميم الباليه دياغيليف . ومع انحلال النظام القديم قر رأي الآخرين (لاربونوف ، غونشاروفا ، دوبوجينسكي) باتجاه الحلم الزاهي مع دياغيليف بينما اختار كاندينسكي باوهاوس . وشيفال ، وبيفسنر ، وغابو ، اختاروا باريس حيث بقي هناك الفن للفن . يصور دفتر اليوميات الحياة الفاتنة في أوساط بالغة الرقي في المواقع الاجتماعية العليا حيث تنتمي حبيبـة المؤلف نورذرن بالميرا ، بينمـا يمثل هـو الخبير الطيب الخلق النبيه ، والذي بلغ من النجاح مبلغا مكنه من أن يكون تحت رعاية الامبراطور وينعم بثمار تلك الرعاية العظيمة الشأن ويستحم في وسط وجدت فيه الشخصية متسعا للتمدد في أشكال غريبة باعتدال . لم يعكر أي طيف لورطة روسيا قط مجرى هذه الحياة . واذ كان لوذعيا في الفن ، ذا دماثة وذوق لا تشوبهما شائبة فقد أحب بينويس خزف سيفر ، وزنابق فابرجيه المزخرفة دون داع ، وبيض الفصـح الملبس باللآلىء ، وأولع بالدمى . وكان التعرف على الآخرين مما يتحمس له . وهو يترك انطباع الحذاء الصقيل اللماع في قلب الريف ، هو أشبه ما يكون المتصنع الصادق . لكن ذلك كان من السمات المعهودة لتلك المناطق المنعزلة في مجتمع بطرسبورغ حيث تكون المناخ الفني على الرغم من أن انجاز بضعة الفنانين الموهوبين حقا لا يمكن ، بالطبع ، اختزاله الى هذا .

هذا ، وقد كانت هذه الحلقات هي التي شهدت الجدل القائم حول فكرة أن الحركة الحداثية قـد مثلت نهضة ثقافيـة مشابهة للنهضة الايطالية . وقد تلقف هذه المشابهة بشغف ووصل بها الى ما بعد نطاق النشـاط الفني بيردايف ، وفياتشيسلاف ايفانوف وآخرون ، كمـا أصبحت من البديهيات في دوائر مهاجري ما بعد الثورة . ليس بالأمر

الميسور تقفي المشابهة لا لسبب الا لأن مفهـوم النهضة من الناحيتين التاريخية والثقافية ملتبس بشكل سيء الصيت . واذا كانت النهضة الأوربية تعني « تجددا » في الثقافة الكلاسيكية فلا بد أن المجددين الروس كانوا ذوي خبرة بديلة لا تطال عناصرها ذات النزعة الانسانية المشرقة بل جانبها المظلم والأكثر انحطاطا . كانوا تحت رحمة القوى الدايونيسية يخدعهم الأمل بالانحلال في دوامة كونية . وهذا هو المسؤول عن الاسلوب غير المنضبط ، وغير المتماسك والمفرط للكثير من نتاج تلك الفترة ، وعن الغموض العام الذي ساد والذي لم يكن الدافع اليه العمق بقدر ما كان التقاطب الثنائي بين عالم خارجي مشوش وفوضوي والعـالم الداخلي الخصوصي الذي أخفق في ترابطه . ولا يمكن عزو هذا الاسلوب بالتحديد الى حلقة بينويس . وبينما احتفوا مع البقية بعدم تناهي الانسان العادي فانهم قد آثروا الـ « ثانوي » بهدوء على « الرئيسي » بقوة ، الزخرفي على الكهفي . لكنهم يوفرون سبيلا اضافيا لتقفي المشابهة النهضوية التي نادى بها الناطقون باسم النزعة الجديدة في روسيا .

ويمكن القول بأن المشابهة قائمة بين بعض الأوجه المحددة في هذا المشهد الثقافي الروسي وفتـرة في النهضة الايطالية بين دانتي ومايكل أنجلو ، أثناء القرن الخامس عشر عندما بدأ التفنن من قبل الجيل اللاحق في الرمزية القوطية يستسلم لضغط باروك حركة sturm und drang الألمانية : وهو عصر اشتهر بسطوحه الفاخرة ، وأرديته ، وايماءاته ، وواجهاته ، وفناءاته ، وزخرفه وتزويقه . هذه كانت غرائب النهضة . وقد كانت مسائل يطغى عليها الامتيـاز والاعتبار الاجتماعيان لأولئك المقيمين في البندقية وسيين وفلورانسا ، والذين جعلتهم علوم الاقتصاد واللاهوت يرون أخيرا الحياة على أنها ترنيمة تسبيح بالمقلوب ، حيث يستقر القادرون بأمان في مواقعهم ويبعـد الوضعاء والفقراء ، فارغي اليد ، مسائل لم تلامس الشعب قط حتى في فلورانسا . وقد كان الرجل الذي أعاره « الشعب » آذانا صاغيـة هـو سافونا رولا الذي افسد المديسيين ــ وهو شخصية من رتبة روحية واجتماعية مغايرة تماما .

- ٤ -

من ترى ــ يمكن أن يتساءل المرء ــ كان سافونا رولا الروسي ؟ لقد وقع الدور على لينين الثوري الذي لا يلين والذي يعدم الكياسة ، وذو العبقرية السياسية الآسرة في القرن العشرين الذي يستطيل ظله بينما تزداد قامة خلفائه قصرا .

العبقرية هي مخرج يبتكره المرء . ومخرج لينين لم يكن ، ومن المستحيل أن يكون ، عقد السيد المحترم واتفاقه النابع من جون لوك . وليس يعني تعديلا يطال قوانين اللعبة ، بل تغييرا في اللعبة ذاتها . وبتقويضه أسس البناء ، مع ذلك ، فانه قام بفعل ذلك بحتمية سلطت الضوء على تفككه الذي لا يمكن الحياد عنه . والعبقرية كذلك هي تجميع الخبرة المركزية لعصر المرء في حياته وعمله . وقد جسد لينين بحث الانتلجنسيا الراديكالية موضع الازدراء الكبير والذي استغرق القرن بحاله . وكان أحيانا بحثا مؤسيا دون أمل ، وأحيانا بحثا مؤكدا ومفعما بالأمل ــ عن « الشعب » وعن القوة التي ستعيد صياغة الحياة البشرية. وقد أعطى ــ على الأقل الى الذين ليس لديهم ما يفقدونه سوى قيودهم وأصفادهم ــ صدمة عرفان وتقدير تشابه تقبل الحشود في فلورانسا لسافونا رولا ، أو استقبال اللامتسرولين * sans culottes لروسو ، أو استقبال الحرفيين البريطانيين لبين Paine ، لكن في وضع حرّك صراعات أكثر حسما بكثير ، وأطلق قوى من عقالها أكبر بكثير من تلك التي اشتركت في أعتى اضطرابات الزمن الماضي .

ولأسمح لنفسي بفظاظة اخيرة ، من ، يمكن أن يسأل المرء ، كان سافونا رولا الروسي في الأدب ؟ بالتأكيد ليس تشيخوف رغم عمق ، وعلى نحو ما ، كلاسيكية رأيه عن خبرة مدنية متردية ، أو عن وسط

(*) اللامتسرولون ــ لقب الثوار الفرنسيين عام ١٧٩٣ (م)

طبقي وثقافي كانت تعقيداته (أو القليل منها الذي بان له قبل وفاته) بالنسبة اليه امارات الغنى بل الفوضى والتشوش ، أو التي لم تثر الا سخريته اللطيفة . لعله تولستوي ؟ لم يكن لديه سوى الازدراء تجاه النخبة الثقافية وكل ما كانت تمتلكه . لكن هـذا لم يتعدّ كونه عنصرا ثانويا في التضحية الكبيرة الهدّامة التي بذلها ، أو حاول أن يبذلها ، والتي طالت الحقائق والزيف البشري قاطبة ، وفي النهاية ، طالت حياته وعمله . ان الشخص الذي يعود اليه دور سافونا رولا الأدبي أثناء الفترة موضع البحث هو مكسيم غوركي ــ « طائر النوء البحري » من الأعماق السفلى ، الذي دبّ القشعريرة في ظهور النخبة الثقافية والذي لقبوه بـ « الوغد الكبير » . ولم يعد باستطاعته الايمان بامكانية حتى الهروب المثالي من المواقف الحقيقية . واذ عبر الحواجز كافة وأعطى صورة مناقضة لاسمه المستعار ــ اللاذع ــ على نحو يثير الاستغراب فانه قد ابتكر صورة للانسان الذي يحمل معه كل علامات العالم السفلي المترب الذي قدم منه ، انما كذلك لكل ملامح المستقبل الذي حلم به . كان السؤال عما هو الانسان يعني بالنسبة لغوركي ، في الحق ، ماذا يمكن أن يصير اليه الانسان .

يلزم كثير من نفاذ البصيرة للتفريق بين آلام احتضار العالم القديم وآلام ولادة العالم الجديد . وقد بدا غوركي ، مثله مثل الأكثر عرضة منه للهجوم بكثير ألكسندر بلوك ، أنه يحتاز ، وبدرجة كبيرة ، على مثل هذه البصيرة النافذة . وقد جعلته يرى في الاتجاهات الحداثية في روسيا القرن العشرين ما قبل الثورة ترديا وليس تجديدا . وعلى الاجمال ، وللأسباب التي حاولت أن أعرضها ، يبدو الاستنتاج عصيا على المقاومة . ان الاعجاب بعرض رائع في واجهة المحل لا مفر من أن يخفّ على رغم من أنه لم يخف بالنسبة ليوري جيفاكو ، اذا ما اتفق وكان البناء الذي يحويها فاسدا حتى العظم و / أو اذا كانت تلتهمه النيران .

الحواشي :

١ ـ ((دكتور جيفاكو)) ، الترجمة الانكليزية (لندن ١٩٥٨) .

٢ ـ وكمثال عن Gippus في افضل حالاتها انظر «ona» (هي) في ((كتاب بعنوان عن الشعر الروسي)) (هارموند زورث ١٩٥٦) .

٣ ـ م. أو. جير شينزن ، في بيردياييف ، بولفاكوف ، جيرشينزن ، ايزغويف ، ايزغويف ، كيستياكوفسكي ، ستروف ، فرانك (نقاط علام ، مجموعة مقالات عن الانتلجنسيا الروسية) الطبعة الثانية (موسكو ، ١٩٠٩) .

٤ ـ ن. أ. بيردياييف ، الحلم والواقع ، (الترجمة الانكليزية) (لندن ١٩٥٠) .

٥ ـ للتمثيل على الاندغام الساخر ل ، واحيانا التناوب بين ، الرومانتي والرؤيوي، وشبه السرنمي (من سير النائم) والاحساس الحاد بحضور العالم الفعلي لدى بلوك انظر قصيدته المشهورة ((الغريب)) في الترجمة الممتازة التي توفر عليها فرنسيس كونفورد ، وترجمة ((الاثنا عشر)) في طبعة موريس باورا .

٦ ـ بضعة اقتباسات من الشعر الرمزي ستنقل الجو السائد واللهجة :

((اني أبتهج في المجرد : منه اصنع حياتي ... أحب كل ما هو منعزل ومبهم . / أنا ضحية احلامي الغامضة غير المالوفة .... لكن ليس تتوافر لدي الكلمات الأرضية للتعبير عما ليس يتكرر)) ـ جيبيوس . (ترجمة عن الروسية) .

((أكره الجنس البشري ، أهرب منه سراعا . موطني الوحيد هو روحي المتوحدة)) ـ بالمونت . ((لست أعرف التزامات أخرى / خلا الايمان العذري بنفسي)). بيروسوف. بخصوص وصف للشعر ما بعد الرمزي الأكثر خواء ، ان لم نقل الفارغ المعنى والذي كان فيه الشعراء من أمثال بورليوك أو كروتشينيكه يدربون أنفسهم باعترافهم على الرقى والتعاويذ انظر ((اعلان عن لغة ما وراء عقلية)) لكروتشينيكه ، ويوجد ترجمة انكليزية لها في ((المستقبلية الروسية)) لماركوف (لندن ١٩٦٨) ص : ٣٢٥ وما يلي .

فيينـــا وبـــراغ

(١٨٩٠ — ١٩٢٨)

بقلم فرانز كونا

— ١ —

بوقوعهما على الطرف الشرقي لخريطة الحركة الحداثية الأوربيـة فان لفيينا وبراغ سيماء اقليمية معينة . فقد كانت كلتاهما مدينتين تعددت فيهما اللغات ، وكانتا مركزين فكريين يموجان بأفكار على غاية من التنوع . لكنهما كانتا أيضا في نواح عديدة تقليديتين أو محافظتين بشكل عصي على الاصلاح . وقد أثارتا حنق بعض مواطنيهما الأكثر حيوية من جراء تأنقهما واقليميتهما . وضمن نطاق المدينتين فقد كان هناك انتاج لبعض أكثر الأعمـال مركزية ، واثارة لبعض أكثر الأفكار خصوبة ممـا يقرن عادة مع الحركة الحداثية . وقد أنتجتا بعضا من كبار كتاب العصر (هوفمانستال ، شنيتزلر ، ريلكه ، كافكا ، موزيل) . ونحن مدينــون لاحداهما بمدرسة فيينا للمؤلفين الموسيقيين ، والانشقاق الفييني في الفنون ، وفي العلم الجديد بشخصية لا يمكن تصور جلّ الفكر الحداثي بدونها ، سيغموند فرويد .

على أن عدة كتاب من هؤلاء قد قنطوا من بيئتهم ، ووصل الأمر ببعضهم أن اختاروا المنفى . وعليه ، فعند تطبيقه على هاتين المدينتين يتسم المصطلح « محدث » بالغموض . ولم يكن الصراع من أجل الحداثة حرباً حقيقية، ولا ذلك الضرب من (الحرب السارة من لندن الى ميونيخ ،

ومن باريس الى سان بطرسبورغ) الذي تحدثت عنه Ver Sacrum (1) مجلة الرسامين والفنانين المنشقين . وقد صارت التسمية « حركة حداثية » كلمة عامة حوالي عام ١٨٩٠ ، وكلمة رئيسة حوالي عام ١٩٠٠ ، وبحدود عام ١٩١٠ أفسحت المجال لـ « مدارس » اخرى مشتقة من الجيشان الابداعي للقرن الجديد . لكن أولاء الذين ادعوا الحداثة كانوا كثرا ، وغالبا من أمزجة متنوعة : أولاء الذين شعروا أنهم على « اختلاف » أو « حساسية » ، أو « عصبية » ، أو على خلاف مع عصرهم . وعليه ، فقد ادعى تيودور بيلروث ، أعظم جراح في فيينا ، وواحد من النخبة الفكرية والاجتماعية المحافظة ، عندما كتب الى براهامز عام ١٨٩٣ ، وأكد حداثته بالتعابير التالية :(2)

قبل كل شيء ، انت نفسك تقرّ أن القطع الموسيقية من سلسلة الأصوات الثانوية تستوعب بسهولة من قبلنا ، نحن المحدثين . وأظن أن هذا يمكن اعتباره موازيا لحقيقة أننا نجد الألوان المخففة الأكثر اعتدالا أكثر قبولا ، بوجه الاجمال ، في بيئاتنا المجاورة من الألوان الباهرة ... والناس المحدثون لا يفضلون النور المبهر في غرفهم كذلك . الميل المحدث هو نحو النوافذ المطلية .

على انه قد كان هناك صراع بين « المحدثين » و « المحافظين » ، صراع كان سليم الطوية ، عادة ، لكنه كان مريرا وعنيفا في بعض الأحيان، وكان ميدانه الكنائس ، والطب ، والقانون ، والفنون . وقد فقد أناس مثل لودفيغ فاهرموند ، أستاذ القانون الكنسي في انزبروك الذي طرد لكرّاسه عن « الموقف الكاثوليكي والتعلم الحر » ، مناصبهم لكونهم « حداثيين » . وعندما تضافر الطلاب دفاعا عن فاهرموند دعا عمدة المدينة الجامعة « مرتعا للأفكار الهدامة » ، والثورة ، والالحاد ، ومعاداة الوطنية »(3) . وقد صنّف الجيل الأقدم الجيل الأحدث سنا على أنهم « منحطون » ، « مجانين » ، « معتلّون » . ولم يرد جيل الشباب (كما

فعل كارل كراوس) مستخدمين اللغة نفسها الا في النادر . وقد تلقفوا الملاحظة بالأحرى وشرعوا يقدمون في نثرهم ، ومسرحياتهم ، وغير ذلك ، المنحط ، والمعتوه ، والمعتل كأبطال جدد في العصر ذاك . وعندما دعا والد كافكا ابنه « حشرة » لم يرد عليه كافكا بنفس البلاغة بل التفت ، عوضا عن ذلك ، الى تصوير بطل — غريغور سامسا — غدت معضلة حياته التصالح مع هذا التحول بالذات الى حشرة . وقد كان الشعور بعدم ملاءمة العصر تماما ، والنشاز على نحو غريب مسألة ذات أهمية أخلاقية ونفسية كبرى بالنسبة لـ « المحدثين » . وقارنوا بين المعنويات البورجوازية الصلبة التي بدت على تناغم مع العالم ووضعهم هم : أناس سلبيون ، عصبيون ، منحطون ، كريهون ، دون خصائص . وطالما أشار توماس مان الى هذه المقارنة الأساسية ، كما في التعابير التي يستخدمها عن « الجنتلمان الشاب » في قصته (هاوي الفن) (١٩٠٣) (٤) :

كان واضحاً أنه قد شق طريقه — ليس بالضرورة عن طريق التدافع — وحط قدمه على الطريق المستقيم صوب هدف سهل ومريح . وقد سكن في فيء الفهم الطيب مع كل العالم وتحت أشعة شمس الاستحسان العام .

وعلى نحو مماثل ، ففي روايته (الرجل بلا صفات) يصور موزيل نمط الشخصية ذاته بصورة أكثر سريرية ، وميل للسخرية أكثر جلاء ، وذلك في صورة والد أولريخ ، الرجل المتمتع بالصفات(٥) :

وكما هي الحال مع كثيرين ممن أنجزوا شيئاً معتبراً ، فان هذه المشاعر ، وهي أبعد عن أن تتصف بالأنانية ، قد بعت من حب عميق لما يمكن أن يدعى بالنافع بصورة عامة وفوق شخصية . بعبارة أخرى من توقير مخلص لما يرقى بمصالح الفرد — وهذا ليس من أجل الارتقاء بها ، بل للمواءمة مع هذا الارتقاء وفي آن واحد مواكبته ، وكذلك بناء على أسس عامة .

كان هنــاك المحدثون من أصحاب الفكر الجديد ، وكان هنــاك المحدثون على نحو مَرَضي ، وكان هناك المحدثون الذين تكيفوا مع الجديد كما مع الموضة . لكن المصطلح اكتسب فعلا بعض القرائن المحددة الأكثر دقة بين جيل الفنانين والكتاب الأحدث سنا . في مؤلفه (دراسات نقدية للمحدث) (١٨٩٤) يدرج هيرمان باهر ، الناقد والكاتب الفييني ، أربعة معان ممكنة وكلها قريبة جدا من الجو « المنحط » للعقد . فأن يكون المرء « محدثا » يعني ممارسته لـ : Nervenkunst (فن الاعصاب) ، أو يسعى الى المديني والصنعي (الذي هو محتّظر على الطبيعة) ، أو أن يتوق بشكل محموم للغامض ، والصوفي ، أو ، على طريقة فاغنر ، يجري الى انفعال ليس له حد . متقفياً ايرنست ماخ ، الذي سلّم بصحــة الطبيعة الخيالية والاعتباطية والعارضة للذات ، والذي عرّفها بتعابير جلية اجمالا على انها (وحــدة متخيلة افتراضية أكثر منهــا وحــدة فعلية) (٦) ، فقد شدد باهر على الحاجة للانسان المحدث وذلك بحثا ليس عن الحقيقة الذاتية ببساطة ، بل ، بشكل محدد ، عن حقيقــة الأحاسيس : « الأحاسيس لوحدها هي الحقيقة ... ليس الأنا سوى تركيب » . وقد ذهب هوفمانستال الى مدى أبعد عندما ربط مــاخ بشوبنهاور ونيتشه . فقد عرّف « المحدث » بالرغبة للنجاة من الارادة الفردية والاتحاد مع « ايقــاع الكون » . وقــد أعلنت الدورية المسماة Ver Sacrum الحرب على « القذارة التافهة ، والبيزنطية المُطْبِقة ، وكل عمل من اعمال انتفاء الذوق » وشــددت على « المهمة الثقافيــة النبيلة » للفنون بكافة . وقد برّر مهندسو العمارة مثل أوتو فاغنر ، مؤلف (هندسة العمارة الحديثة) (١٨٩٥) ، ولاحقا أدولف لوس ، الى جانب حرفيي ورشة فيينا ، « الفن الجديد » من خلال مقدرته على التعبير عن المثل الجديدة للانسان والمجتمع . ومن مناخ كهذا جاء الانجاز الخاص ، وأيضا الاخفاقات الخاصة للمذهب الحداثي الأوربي المركزي .

- ٢ -

كانت فيينا منعطف القرن مدينة متعددة الوجوه . فمن الناحية السياسية اشتملت على خليط من العقائد والحركات : « خليطة لاشكل لها من الايديولوجيات والبرامج التي تتراوح من التخطيط البلدي المعادي للرأسمالية الى الاشتراكية المسعورة المضادة وذلك باسم النظام القديم ، ومن الكاثوليكية السياسية الى معاداة السامية الحاقدة .... عبادة العزلة الفيينية وصورة علنية لفيينا القديمة »(٧) . ومن الناحية الاجتماعيــة فقد كانت عرضا لاصطفاف أزهى لونيا مؤلفا من طبقات وأعراق ، من العمال الحديثي النضال في Ottakring ، الضاحية السادسة عشـرة السيئة الصيت الى الارستقراطية الانعزالية في « مركز المدينة » . من المستعمرة القوية للمهاجرين التشيك في حي لاندستراس الى التقاطر المطرد ليهود أوربا الشرقية الذين نشدوا « حياة جديدة » في فيينا مما شكل أحراجا للطبقة المستقرة . ومن الناحية الثقافية فقد تراوحت من مجموعة الفنانين والحرفيين التقليديين الذين يخدمون البورجوازيــة الجديدة الى الموجة الأولى للحركة الحداثية الفيينية ـ كتاب « فيينــا الفتاة » ، والفنانين الذين أطلقوا على أنفسهم « المنشقين » . وقد أعطت الحياة الاجتماعية والفكرية في المدينة العالم الخارجي انطباع الوحدة ، وخليطا من الروايات الجمعية عما يشكل الفييني النموذجي . وخلف هذه الواجهة كانت هنالك اختلافات واسعة . وكما قال كانت ، يمتلك سكان فيينا طاقة كبيرة على التمتع بـ « الوجود المتعدد » طالما لم يتعكر صفو البيئة المألوفة . وعندما شهدت المدينة في ١ أيار ١٨٩٠ أول عرض اشتراكي على امتداد البريتر ـ ماشكل احدى أكثر مظاهرات الأول من أيار هدوءا وتنظيما ـ دب الذعر . وتمركزت قوى الشرطة بأجمعها في البريتر ، ووضعت قوات الجيش كاحتياطي لها ، واختبأ أفراد الطبقات الوسطى الليبرالية في منازلهم الكبيرة أو أمضوا نهارهم في الريف . و « انزل التجار الأبواب الحديدية لواجهات محالهم » ، كما كتب ستيفان زفايغ ، « وأستطيع أن أذكر أن آباءنا حظروا علينــا نحن الأولاد الخروج الى الشوارع في يوم الرعب هذا الذي قد يشهد اشتعال فيينا »(٨) . وساد

جو مشابه من عدم الثقة آنئذ ، ومازال يسود في مجال الفن ، والثقافة ، والتواصل الاجتماعي .

ومن المغري اليوم أن نتحدث عن « ازدهار الفنون » ، ولاسيما الموسيقى الحديثة في فيينا منعطف القرن . على أن الاستعارة هنا ليست دقيقة : فهي تفترض تربة ملائمة ومناخا جيدا . لكن هذا يكاد يكون غير صحيح بخصوص النشاطات الطليعيــة لشوينبيرغ ، أو تلميذيه أنطون فيبيرن والبان بيرج . فقد سببت حفلاتهم الموسيقية العامة الأولى فضيحة - ليس على شاكلة الغضب المتفجر الذي فجره تقديم (طقس الربيع) لسترافنسكي في باريس ، بل عدائية أكثر ديمومة ، والحاحا ، وافسادا الروح المعنوية ، والحاقا للضرر . في الفنون نظر الى غوستاف كليمنت ، الذي ترأس ولمدة ثماني سنوات الـ « انشقاق »،والايغون شييل وأوسكار كوكوشكا على أنهم أطفال مرعبون enfants terribles . أما الأدب الفييني الحداثي - الذي بقي رغم مضمونه الحداثي تقليديا على نحو غريب في الشكل والاسلوب ولم تلامسه الطبيعة الجديدة في أمكنة أخرى الا في القليل - فقد قدم اثارة أقل ، رغم أن آرثر شنايتزلر فقد رتبته كضابط في القوات الاحتياطية لكشفه خواء دستور الشرف العسكري في (الملازم غاستل) (١٩٠١) وأثار فضيحة كبرى بتحليله للسأم الناجم عن الروتين الجنسي في (الرقصة الدوارة) ذات المحاورات العشر (١٩٠٠) والتي اشتهرت بالنسخة الفيلمية الجماهيرية La Ronde .

ومن سمات العصر ، خاصة ، تاريخ سوء الفهم الذي كاد أن يكون مهزلة رخيصة بين غوستاف ماهلر وفرقة فيينا الفيلهارمونية التي حاول ماهلر عبثا أن يحطم محافظتها وعاداتها المؤسسة في نقلها لروائع الأدب . وفي نهاية المطاف استقال، وعادت الأوركسترا الى عاداتها المألوفة متجاهلة مدرسة فيينا للمؤلفين الموسيقيين التي اتسمت بالجدة والاثارة . واذا لم يستطع أي شيء اعطاب النغمة الذهبية الأوتار الفرقة الفيلهارمونية »(٩)، فان لاشيء - ولا حتى الروح الجديدة والبالغة الأهمية في الخارج - يمكنه

حقا أن يقوض العادات ، والأذواق ، والمعتقدات ، والأوهام السائدة في فيينا التقليدية . .

ومما هو متجذر في هذا الضرب من التقدمية الرجعية التناقض المركزي لفيينا السنوات تلك : اذ في الحين الذي انتجت المدينة احدى أهم وانشط الحركات في الفن ، والموسيقى ، والأدب الحديث فانها لم تأت بعمل فني رئيس واحد . فأعمال من قبيل « يوليسيز » و « الجبل السحري » و « الأرض اليباب » لم تكتب هناك . أما كبار الكتاب المحدثين بحق في النمسا القديمة فقد جاؤوا من حاضرة أقل شأنا ، براغ، التي كان ضجيج « الحركة الحداثية » فيها أقل بكثير مما كان في فيينا . وقد تركت تقليدية فيينا ـ الشديدة الشعور بذاتها ، الحاذقة ، السياسية ، « نبوءة جذلة » حسب تعبير هيرمان بروخ ـ أثراً قوياً جاذبا على الحركة المحدثة . في الحق ، لقد جذبتها باطراد نحو الشعارات البراقة للايديولوجيات القديمة مشجعة الربط بين التعقل « المحدث » والشعور الرقيق تجاه الماضي . وعليه ، فقد شجعت نمو علاقة حب ـ كراهية غريبة لدى الكتاب النمساويين تجاه عاصمتهم ، استجرت بعضهم اليها ودفعت بالبعض الآخر الى المنافي . وقد نحا فرويد ، وريلكه، وكافكا نحو كراهية فيينا دون لبس لكونها لم تتمالك نفسها عن أن تكون فيينية .

ومع ذلك ، فقد قامت هناك مراكز الحركة الحداثية . وكان أحدها مقهى غرينشتيدل حيث التقت مابين حوالي ١٨٩٠ و ١٨٩٧ مجموعة من الكتاب والبوهيميين الشباب ، (وقد انتقلوا لاحقا الى المقهى المركزي ومقهى هيرينهوف) وأصبحوا يعرفون ب « فيينا الفتاة » ومن أشهر اعضائها هيرمان باهر ، المؤسس والزعيم الروحي لعدة سنوات ، وهوغو فون هوفمانستال وصديقه ليوبولد فون أندريان ـ فيربورغ ، مؤلف النثر الانطباعي التلميحي ، والشاعر الدكتور آرثر شنايتزلر ، والكتاب والصحفيون،وستيفان زفايغ وريتشارد بيرهوفمان ، وتيودودر هرتزل،

وراؤول أورينهايمر ، وبيتر آلتنبرغ ، وسيغفريد تريبيتش ، مترجم شو . كان باهر (١٨٦٣ — ١٩٣٤) خلاصة طرازمنعطف القرن الهام : المراسل الصحفي اللامع ، والمحلل النشط لعصر متغير . فمسرحياته ورواياته هي تقارير تقليدية على نحو غريب عن الطاقة الوفيرة جداً والابداع الغامض لما هو خلاف ذلك نفوس محافظة . أما مقالاته ، التي ألهمها الايمان بعبقرية العصر والرغبة لمساعدة «روح الأزمنة» على تحقيق ذاتها هي ، على الرغم من ذلك ، جديرة بالقراءة . ولم يكن باهر بالموهبة الأصيلة بقدر ما كان المكتشف العظيم لشرعية وحداثة الآخرين . وقد « اكتشف هوفمانستال ، وكان أول من شرح لمعاصريه مغزى نيتشه ، وماخ ، وفرويد ، والمذاهب : الطبيعية ، والانطباعية ، والتعبيرية » . وعلى الرغم من أن الوصف (جوبيتر في البنطال الجلدي القصير) لم يعدم مزية حسنة بالاجمال الا أنه (باهر) كان البؤرة الأساسية لكثير من المواهب المبعثرة والأفكار المنتشرة في المدينة ، مستقطبا اياها حول طاولة واحدة،أو مستعرضا لها في اسبوعيته الليبرالية Die Zeit (الوقت). وعليه ، فبعد تأسيس التقليد الصحفي عمل كارل كراوس على استمراره على نحو المعي في (المشعل) ، وهي دورية قادت ، منذ تأسيسها في فيينا عام ١٨٩٩ حملة مركزة ، وغير موقرة ، وحاذقة على نحو ساخر ضد ماحدده محررها (الذي سرعان ما أصبح أيضا مساهمها الوحيد بوجه الاجمال) على أنه المفاسد الاجتماعية والثقافية المحدقة ، في الحيـاة النمساوية آنئذ ، ونفاق الأخلاقية العامة (ولاسيما المواقف الوامضة تجاه المعضلات الجنسية) ، والتقليدية والمطابقـة المغفلتين في مسائل المعايير المعلنة للسلوك ، وأي تجل للاستخدام المركزي على نحو آثم ، أو المغفل ، أو المنذر بالشر للغة ، وخاصة من طبقة الموظفين المتكاثرة .

ومن بين الأشخاص الـذين كانوا محط رعايتـه آرثـر شنيتزلر (١٨٦٢ — ١٩٣١) الذي كان — باستثناء هوفمانستال ، كما هو واضح — الكاتب الوحيد في تلك الفترة الذي حقق أهمية دامت لوقت طويل . واذ كان طبيباً ومختصاً بالأعصاب فقد نقل بعمق مجتمع فيينا فرويد ووهنه

العصبي : لقد كان مدروسوه في القالب محليين ، لكن حذق التصوير والتحليل كان الافتا : « فهو مؤرخ الأمزجة والمكائد ، والحوادث الاجتماعية ، وشؤون الطبقتين الوسطى والعليا في المجتمع الفييني وغدرهما في العقود الأولى لهذا القرن » ، كما يقول ج. ب. ستيرن(١٠).
وترقى شهرته الأدبية في تاريخها الى نشره (أناتول) (١٨٩٣) ، وهي سلسلة من الحوادث المسرحة تعرض لقصص أحد الشبان الغرامية في في أرجاء المدينة ، وتحلل على نحو حاذق « وهنه العصبي الجنسي » .
أما (اللهو بالحب) (١٨٩٥) فهي تستكشف الخواء الجواني لضابط شاب يمثل ويدعي الفتنة والسحر ، والمأساة الناجمة عن استقامة ونزاهة شريكته البريئة ، « الفتاة الحلوة » من الضواحي . أما (الملازم غاستل) (١٩٠١) فهي تقود شنيتزلر الى اسلوب معقد . فهي المونولوج الداخلي الأول الوحيد والمتواصل لأية صفة ما في الأدب الألماني ــ السجل الخيالي لـ « تيار الوعي » المضطرب للازم شاب وقد انطلق مع قبض أحد المواطنين السوقيين على سيف الملازم في غرفة اللابس المكتظة في الأوبرا . ولا تكمن أهمية القصة في نقدها الاجتماعي العلني ، اذ هي تستكشف كليشيهات ومرض العقل التقليدي ، كما عند تطبيقها طرائق التحليل النفسي ــ كما أجملها فرويد في (دراسات في الهستيريا) (١٨٩٥) و (تفسير الأحلام) (١٨٩٩) ــ لأغراض أدبية . فلنقبس ستيرن ثانية : « ان المعادل الأدبي لطريقة التحليل النفسي هو المونولوج الداخلي ، الذي يمثله في الأدب الألماني بكل قوة واتساق (الملازم غاستل) » .
ولسنا نقع على مثل هذه التطورات في الأدب الألماني والنمساوي الا قليلا ، في أعمال كافكا وموزيل وبروخ . وان عمل شنيتزلر نفسه لا يبلغ مثل هذه الأساليب التجريبية مرة ثانية ، لكن قواه كناقد اجتماعي وأخلاقي ــ ولا سيما في روايته (الطريق الى العراء) (١٩٠٨) وملهاته (البروفيسور برنهاردي) (١٩١٢) عن الصراع بين الحرس القديم والجديد في مهنة الطب ــ وتعاطفه مع الضعف البشري لم يبارحه . فحتى مماته بقي الكاتب الفييني الممثل بشكل فائق ، الذي يتلاعب ببراعة بأقنعة الحياة وخيالاتها ــ الفيينية بخاصة .

على أن الشخصية الطاغية في هذه الفترة هي ، مع ذلك ، صديقه هوغو فون هوفمانستال (١٨٧٤ ــ ١٩٢٨) . « ناضج وحزين ورقيق بشكل مبكر » كما قال في بيت مشهور من مقدمته الشعرية لـ (أناتول) شنيتزلر ، فان هوفمانستال قد نشر قصيدته الأولى في سن السادسة عشرة ، وارتاد مقهى غرينستيدل وهو بصحبة والده ، وظهر للعيان كناقد ، وكاتب وأديب بارز في التسعينيات بشكل سريع . كما انه كتب معظم الشعر الذي شعر بحاجة لكتابته بحدود عمر الست وعشرين . وتشكل مقالاته بين عامي ١٩٨١ و ١٩٠٠ الاستقطار المصفي للحساسية المعاصرة . فهي تضم طيفا من أبطال « محدثين » يمتد من راسكن الى ابسن . وهي تعكس كل شعور ودافع خبرته فترة منعطف القرن ، او خالت انها خبرته . كما انها تصور الصراع الممض بين الحماس الأخلاقي والوعي الاجتماعي من نحو وعبادة الجمالي من نحو آخر . ويشكل هذا الصراع الموضوع المسيطر في « مسرحياته الغنائية » مثل (الأحمق والموت) (١٨٩٣) ، (منجم فالون) (١٨٩٩) ، (الامبراطور والساحرة) (١٩٠٠) ، وهو حاضر أيضا في شكله الاكثر صراحة جارحة وخصوصية في قصص من قبيل (حكاية الليلة الـ ٦٧٢) (١٨٩٥) وتمثيليته (قصص هورس) (١٨٩٩) . يثبت شعر هوفمانستال ، وهو الانجاز الأكثر « طلاوة » في تاريخ الشعر الألماني أن « ثلاثة هي واحد : الرجل ، والشيء والحلم » ، وأن « دوري أعظم من هذه الشعلة الناحلة للحياة المتصاعدة ، أو القيثارة الضيقة »(١١) . وفي تلك الأعمال التي كتبت بعد ١٩٠٠ ــ أوبر ليبيرتي (لريتشارد شتراوس) ، والروايات التمثيلية الأخلاقية المرمزة ، هزلية (الصعب المراس) (١٩٢١) ، والمسرحية « السياسية » الاقل نجاحا (البرج) (١٩٢٥ ــ ٧) أفصح هوفمانستال عن اضطرار متنام للحفاظ على ما عده قيما أوربية مطلقة من النوع الديني ، والثقافي ، والجمالي ضد خطر القوى التدميرية حوله . وقد أنشأ لأول مرة مهرجانات زلتسبورغ والتي كانت مسرحيته الأخلاقية (كل انسان) (١٩١٢) أول انتاج كبير لها . ولم يكن الدافع

الرئيس وراء المشروع محاولة تجديد شباب الدراما بقدر ما كان تأكيد القيم الروحية .

وفي عام ١٩٢٧ توّج هوفمانستال طموحاته السياسية ــ الثقافية بالقائه خطابا في جامعة ميونيخ عن موضوع (الكتابة باعتبارها الفسحة الروحية للأمة) وهو نوع من بيان رومانتيكي لوشم محمى من محافظة القرن العشرين . واذ تقفى دوستويفسكي ، ومولر فان دن بروك في مزاجيهما الأكثر رؤيوية ، فقد رسم هوفمانستال بحماس صورة قائد أخلاقي خارج من أنقاض ليبرالية القرن التاسع عشر « عبقري ... موشوع بوشم الغاصب » ، « ألماني حقيقي وانسان مطلق » ، « نبي » ، « شاعر » ، « معلّم » ، « غاو » ، « حالم شبق » . وقد بلغ الحماس الروحي لهذاالقائد حدا تغيرت معه أناه ego ، ومعها تغير العالم بأكمله ، صاهرة التجليات المجزأة بكافة ، لتشكل منها وحدة ، ومغيرة المادة بكاملها لتشكل « صيغة ، واقعا ألمانيا جديدا » . وما يقوله فرانك كيرمود عن ييتس ينطبق كذلك على هوفمانستال ، كما ينطبق على كثير من « الحداثيين » الأوربيين الآخرين أيضا : أن هناك ارتباطا بين الأدب الحداثي المبكر وعلم السياسة المتسلط .(١٢) وكما نوه ستيوارت هفس : ان مصدر الشفقة المتفرد لفترة ١٨٩٠ ــ ١٩٣٠ يكمن « في مزجه الابداع الفكري بالايمان بما يطلق عليه الألمان Epigonentum التقليد . أولئك الأفراد عينهم الذين أسس عملهم النماذج الهادية للفكر للخمسين سنة التالية قد سكنهم احساس بالعيش في عصر فلسفة وعلم اشتقاقي صرف »(١٣) .

على أن من المضلل ، رغماً عن ذلك، أن نختم تقويماً للحركة الحداثية الفيينية بنغمة تشي بالسلبية ، ذلك لأن إنجازاتها الرئيسة كانت من حجم يصعب الوقوع على ما يضاهيه في أي مكان آخر . وحيثما نقع على الحداثة نرى أنها ولّدت شكا صحيا باللا شخصي والمجرد في الفلسفة . كذلك فقد شجعت على منظورية ابداعية و « أنظمة مفتوحة » في العلوم

وعلى تفكيك أيـة خطوط جامدة تفصـل ما بين الأدب ، والفلسـفة ، والعلوم . وما يزال (تفسير الأحلام) مؤلف فرويد الرئيس يعكس هـذا التنوع والنهاية المفتوحة في المقاربة ومادة البحث . وهو ما يزال مقروءاً بقدر مساو من الاهتمام والفائدة من قبل العلماء ، والفلاسفة ، ورجال الأدب ، والانسان العـادي سواء بسواء . وقد كان فرويد من أوائـل الذين تبينوا هـذا القـدر من التغلغل . وقـد أقر ، عندما كتب الى شنيتزلر في ٨ حزيران ١٩٠٦ أنه وعى منذ أمد طويل « المصادفة البعيدة المدى » بين تأويلاتهما السيكولوجية الخاصة بكل منهما لكن لم يجرؤ على الاعتراف بحقيقة احتيازه على « الشبيه » الا مؤخرا : (١٤)

> طالما ساءلت نفسي من أين تسنى لك أن تستقي تلك المعرفة الخفية التي كان علي أن أحوزها من خلال البحث المضني في الموضوع . وفي نهاية المطاف آل بي الأمر الى أن أحسد الشاعر الذي أعجبت به مجرد اعجاب فيما مضى .

لقد أثبتت الحركة الحداثية أنها قوة تخللية ، ويمكننا اقتفاء أثرها في عدة مستويات . وما ينطبق على فرويـد ينطبق أيضا على كثير من معاصريه . فايرنست مـاخ (١٨٣٨ ــ ١٩١٦) ، وهـو فيزيائي بارز كان أيضاً عالم نفس هاماً ، قد كرس نفسه في سنواته الأخيرة في فيينا ، رغما عن ذلك ، بشكل يكاد يكون شاملا الى الفلسفة وعلم الأخلاق . زد على أن (تحليل الأحاسيس) مؤلفه « العلمي » (١٨٦٦) أثر بشكل كبير على الكتاب المبـدعين . وقد بـدأ موزيل ، الذي كتب اطروحتـه للدكتوراه عن ماخ ،كطالب علم التقانة (التكنولوجيا) ، وتحول لاحقاً الى الفلسفة قبل ان يصبح الروائي الذي نعرف . أما هيرمان بروخ (١٨٨٦ ــ ١٩٥١) فقد كانت حرفته على قدر أكبر من التنوع كمهندس ، ومدير ، وعالم رياضيات ، وفيلسوف ، ومؤلف . لكن بوصولنا الى هؤلاء الكتاب ننتقـل من مرحلـة سابقـة الى أخرى لاحقـة ومتميزة من مراحـل الحركة الحداثية الفيينية ، الى ذلك الجيل الثاني من المدارس الفيينية ــ

من الاقتصاديين ، والمؤلفين الموسيقيين ، والفلاسفة ، والكتاب الذين ولدوا وترعرعوا في فيينا لكن الذين ألفوا أنفسهم ، ولأسباب معقدة ، يتطورون ويصيبون نجاحا في مكان آخر ؛ والى انفجار ثانوي وجدت شظاياه لاحقا في برلين ، وباريس ، ولندن ، وهارفارد ، وبرنستون ، وكيمبردج .

- ٣ -

لم يحتز الأدب الالماني في براغ قط على أية موجة مبكرة من موجات الحركة الحداثية تتصف بأية أهمية . ففي « مدينة الذرى الذهبية » لم تكن التسعينيات ، بالاجمال ، حافلة بالأحداث ، على الأقل من الناحية الفكرية . ولم يكن كتاب مثل هوغوسالوس (١٨٦٦ ــ ١٩٢٩) ، فردريك أدلر (١٨٥٧ ــ ١٩٣٨) ، كميل هوفمان (١٨٧٨ ــ ١٩٤٤) وحتى بول ليبان (١٨٧٨ ــ ١٩٣٨) الا تقليديين بالكامل ، أو أنهم ، خلافاً لذلك ، غير مصابين الا بشكل طفيف بعدوى روح الحركة الحداثية ، كما تفهم أوروبيا . وعندما بدأ أوائل الكتاب « المحدثين » باسماع أصواتهم منذ حوالي عام ١٩٠٦ وما يليه فان قدرهم ، في واقع الحال ، هو أن يكونوا مشتقين .

ولم توفر الخلفية الاجتماعية في المدينة إلا قليل التشجيع للكاتب الواعد ، ولا سيما إذا اتفق وأن كان المانياً ، أو يهودياً أو كليهما ــ كما هي الحال مع عديد الكتّاب الذين يسترعون الانتباه . وقد أتى يوهان أورزيديل ، وهو نفسه مهاجر مبكر من « دبلن الشرق » ، على وصف موضوعي للحالة الاجتماعية في براغ : (١٥)

> لقد تسنّى للشعراء والمؤلفين الذين يتكلمون الالمانية في مدينة براغ الوصول في آن واحد الى ما لا يقل عن أربعة مصادر عرقية : الموروث الجرماني الذي كانوا ينتمون اليه ثقافياً وألسنياً ، والموروث التشيكي الذي حاصرهم أتى

كانوا كعنصر من عناصر الحياة ، والموروث اليهودي ، حتى ولو لم يكونوا هم أنفسهم يهوداً نظراً لأنه شكل واحداً من العوامل التاريخية الرئيسة والجلية في كل مكان من أرجاء المدينة ، والموروث النمساوي الذي ولدوا جميعاً فيه وترعرعوا بداخله ...

وحتى هذا الوصف يشيح الطرف عن المشاكسات ، والتجزؤ الذي يكاد لا يطاق والذي اصاب الجهود الابداعية والفكرية كافة في هذه المدينة الصغيرة نسبياً . كذلك فان التوزع الاحصائي لشتى المجموعات ذو دلالة كبيرة : ففي عام ١٩٠٠ كان عدد سكان براغ ٤١٤٨٩٩ (٩٢٫٣ بالمئة) من التشيك ، اضافة الى ما يناهز ١٠٠ ٠٠٠ من الألمان غير اليهود ونحو ٢٥ ٠٠٠ يهودي من بينهم ١٤ ٠٠٠ يتكلمون التشيكية و ١١ ٠٠٠ الالمانية . ولم يكد يوجد أي قاسم مشترك بين الأقليات . كما ولم يوجد هذا القاسم المشترك ، بدوره ، بينهم وبين الطموحات الدينامية والوطنية للسواد الأعظم من التشيك . وعلى الرغم من عدد المحاولات المثالية للتعاون في الدوائر الفكرية فقد بقيت الحالة في براغ تتسم بالتجزؤ — جو غريب للاستنبات تصادمت فيه بقوة كافة انواع العقائد كالاشتراكية والصهيونية ، والنزعة الوطنية الالمانية ، والبوهيمية ، والانسانية ، ونوع اصطناعي من العالمية . ومهما يكن القول الذي فاه به المدافعون امثال ماكس برود عقب الحادثة بخمسين سنة فقد وفرت براغ في العقود الأولى من هذا القرن بيئة مأثورة كان المفكرون فيها أحراراً في تنميتهم للهستيريا الجماعية والخوف من الأماكن المغلقة (الكلوستروفوبيا) . وقد غادر براغ ما لا يقل عن ثلاث موجات كبرى من الكتّاب المهاجرين دون سبب خلاف التذرر (من الذرات) الممل للحياة في مدينتهم . فقد غادر ريكله في وقت مبكر يعود الى عام ١٨٩٦ . وبحدود عام ١٩٠٦ ذهب منها ايضاً فيكتور هادفايفر ، غوستاف ميرينك، كميل هوفمان، وليو هيلر . وغادر فرانز فيرفيل عام ١٩١٢ ليلحق به في غضون الثماني سنوات

التالية ايفون ايرفين كيش ، « المراسل الجوال » ، وويلي هاس ، أحد محرري Herder-Blätter وبول كورنفيلد وكثيرون غيرهم . وفي عام ١٩١٥ علّق كافكا في مفكرته قائلاً : « هناك دائماً هذا الألم النفسي الكبير : ماذا لو كنت سافرت في عام ١٩١٢ ، وأنا بكامل قواي ، ورأس صاح ، دون أن يتأكلني ضنك الابقاء على قوى العيش في حدها الأدنى ؟ »(١٦) . وبحدود عام ١٩١٢ كفت الحركة الحداثية في براغ عن أن توجد كقوة ذات شأن . فقد بقي ، من نحو ، مجموعة صغيرة من الكتّاب المتباينين أشد التباين في وجهات نظرهم ـــ وكان ماكس برود ، الى حد ما زعيمهم ـــ والذين نذروا أنفسهم لنشر انسانية ليبرالية غامضة (والتي أخذ هيردر كرمز معرّف لها) لكنها خصبة فقط لجهة تقليد مسطح يعدم التفنن ، ومن نحو آخر ، الشخص المقدر له بأن يصبح من عظماء الكتّاب الذين استعملوا اللغة الألمانية قط واسطة لهم : فرانز كافكا .

ارتاب فرانز كافكا (١٨٨٣ ـــ ١٩٢٤) ، والذي لم تصل أعماله الرئيسة الى الجمهور إلا بعد وفاته، كلية بالنشاطات السياسية الصاخبة لمعاصريه ، وشعر، على مستوى أكثر عمومية بأنه مهدد من قبل التجليات النموذجية لسياسات أوربا المركزية وصنع عائلة هابسبورغ للاسطورة . وإذ كان يعيش في ما عرّفه (عام ١٩٢٢) على انه « المنطقة الحدودية بين الوحدة والزمالة » ، فان كافكا كان مؤهلا على نحو فريد لذلك الضرب من الأدب الذي انشق وبكل عزم عن التقاليد والأعراف الأدبية ، والذي طور نماذجه الأصلية الخاصة به . وقد كان ارتياب كافكا في الأدب كمؤسسة كاملا . وكان تصوره للجنة أنها مكان يخلو من الكتب . لكنه تميز باهتمام طاغ بالأعمال الأدبية الخيالية من النوع المتسم بقوة بالسيرة الذاتية (غوته ، دوستويفسكي ، ستريندبرغ ، غريلبارزر ، كلايست ، كيركيغارد) وفي الأعمال التي تستخدم اللغة في شكلها التحليلي (تفسير الكتاب المقدس ، والأعمال ذات الطبيعة العلمية ، أو النفسية ، أو الفلسفية) . وقد استهوته فكرة اللغة كرقية (تعويذة) صرفة . هناك معنى يمكن أن يرى فيه الأدب النمساوي وصولا الى بيتر هاندكه على

انه ، في أغلبه ، طقس بلاغي من طقوس طرد الأرواح الشريرة . في أعمال شـنيتزلر ، وموزيل ، وبروخ ، ومعظم كتّـاب فيينا المعاصـرين نرى التشوش الروحاني وما يشار اليه غالباً بـ « مرض العقل النمساوي » (بالمعنى الجغرافي والغائي الأوسع للعبارة) دائم المحاكمة ــ محاكمة تنتهي عادة بادانة البطل بالصمت . يشكل كافكا ذروة هذا التقليد . لكن حيث قد يسلط الآخرون الضوء على الاعتلال الجمعي نرى كافكا يركّز على فرد واحد كما يفعل بشكل صارم في روايته « المحاكمة » (١٩١٤ ، ١٩٢٥). وقد باءت خططه لجمع قصصه الثلاث الأولى(الحكم) (١٩١٢ ، ١٩١٦)، (التحولات) (١٩١٢ ، ١٩١٦) في مجلد واحد تحت عنوان (العقوبات) بالفشل. لكن هذا يظهر بجلاء نواياه في ربط منظوراته الشخصية بالمجتمع (وعلاقة المجتمع بالماضي) ككل .

ولعل كافكا هو الأهـم بين كتّاب (ما بعـد النيتشية) . وقـد « ناقش » موزيل وآخرون نيتشه أو « كيفوا » بعض العادات النيتشية في الفكر لأغراضهم الخاصة . لكن فن كافكا بالذات راسخ ، من نحو ، في ذلك النوع من التشاؤم الراديكالي في القرن التاسع عشر والذي نعرفه من شوبنهاور ، ومن نحو آخر ،في رؤية نيتشه للحياة والفن والتي نجمت عن التزام بهذا التشاؤم .

والى جانب الأوجه الكابوسية في شغل كافكا هناك الكثير من الهزلي والتهكمي . وعندما يتحول الى الجوانب المرعبـة في الوجود فهذا ليس بقصد « البرهنة »على مأساوية الوجود بأكمله بل لخلق الرغبة والفضول تجاه عالم مستعاد . وان أعماله ــ ولا سـيما رواية (أمريكا) (١٩١٢ وما يلي ، ١٩٢٧) وهي « أكثر أعماله المعية » و « القلعـة » (١٩٢٢ ، ١٩٢٦) ، وهي أكثر محاولات استكشاف المأزق الوجـودي للانسـان طموحاً ، والقصص القصيرة مثل (التحولات) و (فنان الجوع) (١٩٢٤) ــ تعرض لاحتفاء فريد بالحياة . وبعد رحيل كافكا بفترة طويلة ، وخارج حدود براغ تماماً انبثق كم من الأدب يشار اليه غالباً بـ « ارث كافكا ».

لكــن « الارث » يمكــن تمييزه بسهولة عن مكرســه الراديكالي الأول . فالفارق بين ، لنقل ، كامو وكافكا هو أن كامو يدع شخوصــه يعيدون كشف المزاء في وضع روحاني (سخيف باعترافه) بينما نرى كافكا يسائل شرعية الحافز البشري على ولوج المطلب الروحي من هذا القبيل . وان البطل الديني ، بتشوقه لفرض نظام دخيل على الواقــع ، والفنــان ، بنزوعه لتأكيد اللا زمانية واللا شخصية في فنه ، همــا أول مــن ينبغي ارساله الى المحاكمة .

الحواشـــي :

١ ــ I. Jahrgang. Heft I (1898)

٢ ــ مقتبس من ايلزا باريا ، فيينا : الاسطورة والواقع (لندن ، ١٩٦٦) ، ص ٢٨٦ .

٣ ــ مقتبس من آرثر ج. ماي « فيينا في عصر فرانز جوزيف » (نورمان ، أوكلاهــوما ، ١٩٦٦ ص ١٣٦) .

٤ ــ توماس مان « هاوي الفن » في « قصص العمر » ، مجلد ١ (لندن ١٩٦١) ص٤٥ .

٥ ــ روبرت موزيل « الرجل بلا صفات » مجلد ١ ، ترجمة آيتهن ويلكنز وايرنست كايزر (لندن ١٩٥٣) ص ١١ .

٦ ــ ايرنســـت مــاخ Beitrage Zur Analyse der Empfindungen (جينا ، ١٨٨٦) ص ١٨ .

٧ ــ ايلزا باريا « فيينا ، الاسطورة والواقع » (لندن ، ١٩٦٦) ص ٣١٧ .

٨ ــ ستيفان زفايغ « عالم الامس » (لنندن ١٩٤٣) ص ٥٦ .

٩ ــ ايلزا باريا (مصدر سابق الذكر) ص ٣٦٢ .

١٠ ــ ج.ب. ستيرن ، مقدمة لطبعته آرثر شنايتزلر
Liebelei, Leutnant Gustl Die letzten Masken
(كيمبردج ١٩٦٦) .

١١ ــ هوغو فون هوفمانستال ، قصائد ومسرحيات شعرية ، طبعة مزدوجة اللغة ، حررها مايكل هامبرغر ، مع مقدمة لـ : ت.س. ايليوت (لندن ١٩٦١) ، ص ٣١ ، ٣٥ .

١٢ ــ فرانك كيرمود « الاحساس بالنهاية : دراسات في نظرية الادب النثــري » (لندن ١٩٦٦) ص ١٠٨ . يحوي هذا الكتاب واحداً من اهم التحليلات لموضوع عســير : الفشل النقدي العام في الحركة الحداثية المبكرة .

١٣ ــ هـ . ستيوارت هفس ، « الوعي والمجتمع : اعادة توجه الفكر الأوربي الاجتماعي ١٨٩٠ ــ ١٩٣٠ » (لندن ، ١٩٥٩) ص ١٤ .

١٤ ــ سيغموند فرويد ، مقتبس في ، ايلزا باريا ، مصدر سابق الذكر ص ٣٢٦ .

١٥ ــ يوهــان أورزيديــل Urzidil, Da geht kafka (زوريــخ وشــتوتغارت ، ١٩٦٥) ص ٦ .

١٦ ــ فرانز كافكا ، « مذكرات فرانز كافكــا ١٩١٤ ــ ١٩٢٤ » ، تحريــر ماكس برود ، ترجمة مارتن غرينبرغ (نيويورك ١٩٤٩) ص ١٤٥ .

شيكاغـو و نيويورك

صورتان من الحركة الحداثية الأمريكية

بقلم : ايريك هومبيرغ

ـ ١ ـ

في عام ١٨٨٨ ارتحل الروائي ويليام دين هاولز ــ وكان آنئذ في الحادية والخمسين وفي أوج قدراته الابداعية ــ من بوسطن الى نيويورك . كتب هاولز الى هنري جيمس قائلا : « في أعماق قلوبنا نحن جميعا نحب نيويورك ، واني آمل أن استعمل بعض حياتها الرحبـة ، والمرحـة ، والعادمة الشكل في رواياتي » . وقد آذن ارتحال هاولز بتغير هـام في الحياة الثقافية الأمريكية . ذلـك لأن تراجـع بوسطن ونشوء المراكز التجاريـة الكبرى في نيويورك وشيكاغو يشكل نقطة البدايـة بالنسبة للثقافة الأمريكية « المحدثة » . كان الشباب الشديد والحساسية من هارفارد ، من أمثال والاس ستيفنس الذين وجدوا نيويورك « ساحرة لكن غير واقعية على نحو مريع » قد استغرقهم على نحو يجمع الضدين مشهد الفوضى والنشاط على نطاق واسع . وفي حزيران عام ١٩١٩ أوضح هارت كرين الى أحد المراسلين أن «نيويورك هي سلسلة من فرص التعرض والانكشاف الحادة والفظة نوعاً ما والتي ينعدم مثيلها في كليفلاند الخ . تتناول نيويورك المرء بخشونة لكنها تقدم أيضا من فترات العلاج ومن مشاهد الانتشاء ما يفوق أي موقع أمريكي آخر أعرفه » . وسواء كان من حيث الارتفاع الكبير في ناطحات السحاب (وهي كلمة جديدة في ثمانينيات القرن التاسع عشر) ، وحجم وتنوع السكان ، وبؤس الفقراء

وقساوة المعركة المحتدمة بين الطبقة العاملة ورأس المال ، وبذخ الأغنياء والرشوة والشجاعة الجهادية للصحافة ، وقسوة الشركات الاحتكارية المؤتلفة ، واللامبالاة المهشمة للفرد التي يبديهـا نحوه المجتمع المديني (« وقد تابع على نحو ملتبس وهو يتفحصها كما يتفحص المرء رزمة : « لسنا على وجه الدقة بحاجة الى أي شخص كان » كان هذا ما عبر به عنه درايزر في (الأخت كاري) (١٩٠٠) فان نيويورك وشيكاغو كانتا تمثلان كل ما هو جديد في المجتمع الأمريكي .

كانت نيويورك مغناطيسا يجذب الفلاح من صقلية وأوكرانيا الى جانب خريجي ييل وهارفارد الدنيويين المتحذلقين . أما غـلام البلدة الصغيرة من آيوا أو من قرى إنديانا وأوهايو حيث كان ينشأ نوع جديد من الكتابة فقد يمم ـ كما لو كان بالفريزة ـ شطر شيكاغو . توحـي الاختلافات الطارئة بين نيويورك وشيكاغو ، التاريخية منها والجغرافية باختلاف هام في ثقافة المدينتين . وبينما تجسد كلتاهما روح العصر المتطوس بالغنى في « دعه يعمل Laissez faire » ويجمع بينهما عدم اكتراث صحي لفكرة « الثقافة » التي كانت في الوقت ذاته خانعة على نحو يدعو للهلع (كان شعار المعرض الكولومبي عام ١٨٩٣ » دع الثقافة تعج نشاطاً ») فإن نيويورك وشيكاغو كانتا تمثلان نوعين مختلفين من « الجدة » ويمكن تبين ذلك الاختلاف في المحيط الأدبي لكل من المدينتين وفي الأدب الرئيس المرتبط بقوة بذلك المحيط .

وما كان ذا أهمية في شيكاغو أمكن دائما قياسه أو احصاؤه أو وزنه سواء من حيث آلاف مكاييل الحبوب المشحونة شرقا ، وملايين رؤوس الأبقار المحملة بالقطار قاصدة الساحات الاتحادية لتجميع الماشية بانتظار ذبحها وتعليبها ، أو أطنان الفولاذ التي تنتجها المصانع في Gary .

كتب كارل ساندبرغ في عام ١٩١٩ :

قد تقول في التخمين الأول إن هذا المكان هو الجحيم بعينه
بالنسبة للشاعر لكن الحقيقة هي انه المكان الجيد بالنسبة

للشاعر كي يدق رأسه عندما يحتاج الى ذلك . والحق أنه مكان بالغ الجودة بالنسبة للانسان السليم الذي يود أن يراقب أكبر وأكثر الألعاب حدة ووحشية وتعقيدا في العالم ــ علم الاقتصاد والهدر ــ مكان بالغ الجودة من هذه الزاوية حتى أنني يخامرني اعتقاد بأنه سيروق لك .

لقد هيمن على اقتصاد المدينة حفنة صغيرة من الصناعات العملاقة التي كانت القلة المسيطرة فيها من ابرز مواطني شيكاغو والذين ما تزال أسماؤهم (ماكورميك ، آرمور ، مارشال فيلد ، سيرزروبك ، مونتغمري وورد) صاحبة الشأن في أمريكا . وقد تباهت شيكاغو بالحجم الهائل لانجازاتها ، من الشيك البالغ ٢٫٦٠٠٫٠٠٠ دولار المقدم من جون د. روكفلر لبناء جامعة شيكاغو في عام ١٨٩٣ الى أعمال الشغب في ساحة هاي ماركت في عام ١٨٨٨ واضراب بولمان المرير عام ١٨٩٤ . وقد ينفر المسافرون الاوربيون من فظاظة شيكاغو وماديتها الفاسدة النهمة (بعد أن شاهدتها ــ كتب كبلنغ عن شيكاغو ــ أراني أرغب بشكل ملح في أن لا أشاهدها ثانية . أنها مسكونة بالوحوش) . لكن بالنسبة لعشرات الآلاف من أمثال كاري ميبرز الشابة وأولئك الذين قرؤوا عن صعودها الملتبس الى « النجاح » في (الاخت كارى) كانت شيكاغو ذروة التفنن والرفاه. وقد لاحظ والاس ستيفنس في صحيفته في ١ آب ١٨٩٩ بأن « الحداثة جد شيكاغوية ، وجد بسيطة ، وجد معدومة التأمل » .

وقد انغمرت الجماعة الأدبية الصغيرة في التسعينات بنواديها ، وآدابها السلوكية ، وجمالياتها المحببة للانجليز (كتيب القصص الشعبي chap-book نشر في شكاغو عام ١٨٩٤ و « كتيب » توماس موشر ، عملا على جلب كتّاب (الكتاب الأصفر) (كتاب تصدره الحكومة في قضية سياسية ما ــ المترجم) الى جمهور صغير الحجم من القراء الخبيرين في أمريكا) أقول انغمرت هذه الجماعة في تنمية جمعية أدبية شبه بوهيمية اجتذبها الى الحي الجنوبي توافر السكن الرخيص الذي بني على عجل لأجل المعرض الامريكي الكولومبي Columbian Exposition . في المدينة

القديمة وفي الحي الجنوبي قرب الجامعة وجد الشعراء الشباب الذين هربوا لتوهم من القرية ، والشعراء الشعبيون والأنفس الحساسة التي وقعت في شراك بيئة غير ودية ، وجدوا وسطا ملائما يسير المطالب . لقد كان عالما صغيرا موحدا من الناحية الاجتماعية فيه من الدوريات القليل الذي يدعم جهودهم . وقد بدت النهضة حوالي ١٩١٢ عند استرجاع الماضي إيماءة غير مكتملة أكثر منها حقيقة ناجزة . لم يتطلب الكتاب من أنفسهم ما يكفي . وقد تحول الكثيرون الى الكتابة من مهن أخرى : داريزر وساندبرغ كانا في الأصل صحفيين وشيروود أندرسون رجل أعمال ، وادغار لي ماسترز محامياً . هذا ، وان المقارنة مع إدوين آرلنغتون روبنسون ، والذي دعم نفسه على نحو غير وطيد برعاية بضعة أصدقاء في نيويورك ، تقدم اضاءة . لم يتجه روبنسون الى الشعر ـ كان ببساطة شاعرا وكان يأبى القيام بأي تنازل ولو طفيف ليصير أي شيء أكثر من ذلك . وقد مثلت الحركة الحديثة في شيكاغو تحررا جديدا في السلوك والأخلاق كما في الفكر . وكما كتب شيروود اندرسون في مذكراته :

> اذ ذاك ينتهي الاسبوع في بلدة صغيرة ما على ضفاف البحيرة ستة أو ثمانية منا رجالا ونساء ينامون ، أو على الاقل يحاولون النوم ، تحت غطاء بقرب نار تضطرم في العراء أوقدت على ضفاف البحيرة ، بل ربما يمضون في الظلمة الى بقعة منعزلة ليستحموا ، كلنا عراة ، وفي هذا من البراءة ما فيه لكن شعوراً رائعاً من هذا القبيل يخالجنا ونحن نعيش حياة جديدة حرة وجريئة ، نتحدى ما بدا لنا انه الحياة المثقلة المريعة التي خرجنا منها جميعا .

لكن الثورة على دماثة الفصليات والمجلات سرعان ما هدأت لتصير نوعاً جديداً من الدماثة الحديثة . وقد انتقلت فضلى المجلات الصغيرة (Little Review , Dial لمارغريت اندرسون) وبعض الكتاب أيضا الى نيويورك . وما بقي كان الأكثر شهرة بين مجلات شيكاغو (شعر)

لهاربيت مونرو . واذ تلقت دعماً مالياً من مجموعة صغيرة لكن ذات نفوذ مــن بورجوازية شيكاغو المثقفة فقد كانت (شعر) لفترة وجيزة في طليعة الحركة الحداثية في أمريكا . ومع ذلك ، فالفضل يعود ليس لجهود الآنسة مونرو بقدر ما يعود الى جهد محررها الأجنبي وذائقته الجيدة ، ازرا باوند . استقرّ باوند الذي درس اللغــات المشتقة مــن اللاتينية وآدابها في هاملتون كوليج ، ثم في جامعة بنسلفانيا ، في لندن عام ١٩٠٨ . وبحدود عام ١٩١٢ كان ترسخ باهر على أنه ، ربما ، الاهم بين الشعراء الشباب . كان القناة التي وصلت من خلالها أعمال ييتس ، وطاغور ، وفورد مادوكس فورد الى شيكاغو . وكان باوند من ألح على الآنســة مونرو في عام ١٩١٥ أن تطبع قصيدة (بروفروك) لـ : ت.س. اليوت. وعلاقة باوند مع (شعر) هي ، بالنتيجة ، قصة كفاحه ضد ذائقةالتقليد البورجوازي . فكل علاقة تردد من قبل هاربيت مونرو ، واستجابــة مرتبكة كانت تدفعه صوب التطورات الاشد تطرفا في الفــن والادب على القارة . وبحدود عام ١٩١٦ آلت علاقتهما المضطربة الى انتهاء . ارسل باوند أفضل اعماله الى مكان اخــر (طبعت (شــعر) « الولاء الــى سيكستوس بروبرتوس » في شكل نص هزيل غير مكتمل) ، واستمرت (شعر) باقية لسنوات عديدة بغذيها الوهج المنعكس من الفترة الوجيزة عندما كانت منفتحه ويصدق على عمل الشعراء الاكثر نجاحا . تعــد (شعر) باقية لسنوات عديدة يغذيها الوهج المنعكس من الفترة الوجيزة الاكثر ديمومة .

وقد كلف الروائيون والشعراء في شيكاغو ، بالنتيجة ، بالمــادة اكثر من الطريقة . فالادب الروائي لشيروود اندرسون وسينكلير لويس يدخل مجالات هامة وجديدة من الخبرة الثقافية الادبية (كمــا تفعل الروايات التي تدور حول شيكاغو في هذه الفترة ، (الحفرة او المنجم) لفرانك نوريس (١٩٠٣) و (الغابة) (١٩٠٦) لابتون سنكلير لكنها لا تذهب أبعــد من شرائع الواقعيــة . هذا ، وان عملهم يمثل ظاهرة اقليمية حية اكثر من اي شيء آخر ، لكنه يبقى ظاهرة تقع خارج انجاز

ادب محـدث على نحو متميز . وقـد تمثّلَ أندرسون جيرترود شتاين وفرويد على نحو جزئي . لكن ذلك كان ، بالمعنى الأسوأ ، جد متواضع ، على العموم . وفي شعر ساندبيرغ ، وماسترز ، وليندسي هناك احتقار حقيقي وساذج لـ : « التقليد المأثور » . فقد ابتغوا أدباً مفتوحـاً على حريات جديدة وخبرات جديدة ، وتمت الإشاحة عن الأساليب القديمة والمتأسسة التي تتوسط تحقيقا لهذه الخبرة . ولم يَبقِ عملهم الا على إحساس تاريخي بدائي وليس يقع المرء في مناخ شيكاغو على أي شيء من قبيل البرامج ، والبيانات والكلف الاستحواذي بالاسلوب مما وجـد في نيويورك والمراكز العالمية في أوربا . كان هناك شيء مندفع ومثير في (قوافي للمقايضـة مع الخبز) (١٩١٢) لفاشيل لينـدسي ، وفي « الفودفيـل الأرقى » في شعره اللاحق. لكن بمعايير والاس ستيفنس وويليام كارلوس ويليامز في نيويورك ، وباوند وإيليوت في لندن لم يكن ليندسي فناناً جاداً عندما أوضـح أنه كتب شعره « ليس بالإصغاء الى النـداء الجواني ، واقتفاء البريق ـ بل بضرب الطاولة بمسطرة والنظر خارجاً الى الاشارة الكهربائية » .

ـ ٢ ـ

ادى الحجم الكبير لشيكاغو الى رخص ثمن الأراضي نسبيا . وحيث شجعت شيكاغو الصناعة المركزة ذات التوظيف الكبير لرأس المال كانت نيويورك، ولا سيما مانهاتن، شديدة المحدودية. كان حجم السكان يتزايد بشكل سريع، وسعر الأرض مرتفعاً، والصناعات التي كان لنيويورك فيها قصب السبق (الاقمشة والطباعة) تمارس على نطاق صغير . وكان معظم الشركات والورش الصغيرة متمثلا في العمل الذي تمارسه الأسرة حيث تطلب ذلك في معظمه قوة عاملة ماهرة جيدة الأجر نسبيا . وتركت طبيعة الاقتصاد نطاقا واسعا أمام نوع محدد من الفردانية عززه سيل المهاجرين المذهل والذين كانوا يمرون عبر كاسل غاردن . وبين عام ١٨٩٠ و ١٩١٩ وصل نحو نحو من ثلاثة عشر مليوناً ، وخاصة من أوروبا الشرقية وجنوبي ايطاليا . وقد غيّر ما جلبـه المهاجرون معهم ، من المافيـا حتى مسرح

اليبدش ، ثقافة نيويورك بشكل عميق . وقد شعر المهاجرون بضغط التمثل ، والحاجة الى أن يصبحوا أمريكيين « حقيقيين » بصورة عاجلة . لكن بعضهم ، وكانوا قليلي العدد ، من جيل المهاجرين الأول والثاني ، فقد تمكنوا من أن يلعبوا دور الوسطاء الثقافيين بين أوروبا وأمريكا ، ويوفروا قاعدة عالمية لجديد التطورات التي كانت ستمنح التجريبية الأمريكية الفنية تنفسا دوليا ومحليا .

كانت الروح التجريبية بادية للعيان بكل خاص في قرية غرينتش ، وهي لوحة غير منتظمة من الشوارع جنوبي الشارع الرابع عشر الغربي كانت فيما مضى اقطاعية ريفية لأحد الحكام الانكليز في القرن الثامن عشر . وبحدود أربعينيات القرن التاسع عشر هجرها الأثرياء — وقد توفر على وصف العملية لاحقا هنري جيمس في (ساحة واشنطن) (١٨٨١) — وبدأت تفد اليها جماعة مهاجرة وبوهيمية مرتحلة ، أوربية الطراز ، استقرت في الاسطبلات والاستوديوهات . يلاحظ مسجل تاريخ بوهيميا الأمريكية ألبرت باري : « في مطالع القرن العشرين كان المسرح جاهزا بالنسبة لأمريكا لان يكون لها مونمارتر ضخمة ومحددة خاصة بها »(٢) كما يلاحظ أنه بين عامي ١٩١٠ و ١٩١٧ بعد ظهور المجلة (الجماهير) أصبحت الروح جد جديدة ، وراديكالية ، وسياسية . وقد استوعب وسطها المنفتح جمهورا جديدا متناميا من أولاء الذين كرسوا أنفسهم للتجريبية في السياسة والأخلاق والفنون . وقد وفر صالون مابل دودج ، لفترة وجيزة قبل عام ١٩١٤ مكانا أمكن فيه للسياسات الراديكالية ، عبر جون ريد وبيغ هاي وود ، زعيم عمال العالم الصناعي I. W. W. والمواقف الثقافية التقدمية ، وأشخاصاً مثل ماكس ايستمان أن تمتزج . وكما كتب هارت كرين بالعودة الى أوهايو ، فقد كانت نيويورك — ولا سيما القرية — مكانا مبشرا بالخير على نحو فريد بالنسبة للكاتب الشاب . وقد كان هو واحدا من كثيرين ارتحلوا الى هناك ليكتبوا الى ، أو يحرروا العدد الضخم من مجلات (Tendenz) « اتجاه » الصغيرة والجديدة التي فرختها القرية : المحرر ، سمارت ست ،

آخرون ، غليب ، الفنون السبعة ، الجمهورية الجديدة ، الرجل الحر ، الأمة ، الجماهير ، والتي شكلت ، اضافة الى « المجلة الصغيرة » (ليتل ريفيو) و « دايال » المهاجرتين من شيكاغو « التقليد » الأدبي للعقدين الأول والثاني من القرن العشرين .(٣) وكذلك كانت الفرق المسرحية مثل ممثلي البروفنس تاون (لاحقا قرية غرينتش) الذين مثلوا مسرحيات : أونيل ، فلويد ديل ، درايزر وادنا سانت فنسنت ميلاي والذين أقاموا منذ سنة ١٩١٦ موسما شتويا في القرية ، وممثلي واشنطن سكوير (ساحة واشنطن) ومن بينهم روبرت أدموند جونز ، فيليب مويلر ، وآخرون ، متأثرة الى حد بعيد بالتطورات في المسرح الألماني . وكانت الفردانية الجامحة لحياة القرية (أي قرية غرينتش ــ المترجم) بديلا واضحا في طراز المعيشة والفلسفة ، لنظام اقتصادي محب للكسب شديد القيود على نحو متنام . وعندما عاد المخضرمون في عام ١٩١٩ بدت الحياة المرحة القديمة في القرية ، بحفلاتها الراقصة ، وصالوناتها ، وصداقاتها البوهيمية ، تافهة على نحو غير مبرر. وقد سحق الحزب اليساري بفعل غارات بالمر واجراءات الطرد ، واكتشفت الطليعة ، بعد أن يئست من أمريكا ، معنى التغرّب .

على أنه ، سابقا لذلك ، كان هناك آخرون ، مهاجرون الى أمريكا ، ومتغربون عنها ، ممن وعوا الحاجات الفنية لأمريكا وهي على عتبة دور دولي . وكان مقدرا لهؤلاء أن يساهموا في تطور التقليد الحداثي الأمريكي . ومن بين هؤلاء كان باوند في لندن ، وشتاين في باريس ، وفي مدينة نيويورك ألفريد ستايغلتز (١٨٦٤ ــ ١٩٤٦) ، الابن لأبوين من الجنسيتين الألمانية واليهودية كان تلقى تعليمه في برلين وكان رواقه الصغير في (جماعة المصورين الضوئيين المنشقين) والذي تأسس في وقت يرقى الى عام ١٩٠٥ ، قد حافظ على الروابط مع جماعات المنشقين الألمان والنمساويين . وقد عرض أولى المعارض الأمريكية لماتيس ، وتولوزلوتريك وروسو ، وبيكاسو ، وبيكابيا ، وبرانكوسي ، وسيفيريني ، وكان واحدا من جملة دلائل على أن الحركة الحداثية الامريكية كانت

راسخة قبـل « مقـدم العصر » المشهور عامي ١٩١٢ ــ ١٩١٣ بفترة طويلة . ويمكن ملاحظة أن معرض Armory Show لعام ١٩١٣ ، ذاك المنعطف الكبير والـذي نجح بشكل هائل في الدعايـة للرسـم والنحت الجديدين ، كان ، من حيث هو عمل لجنة محبة للتقاليد ، يفتقر الى تمييز خاص بستايغلتز . كان هناك ثلاثة أعمال لبراك ، وثمانية لبيكاسو ، انما واحد وأربعون لريدون . وقبل هذا أقام صديق ستايغلتز ، مارسدن هارتلي ، اتصالا مع كاندينسكي وجماعة Blaue Reiter في عام ١٩١٢ . وقد اجتذب صالون ستايغلتز ألمع النقاد الشباب في نيويورك (فان وايك بروكس ، والدو فرانك ، راندولف بورن ، لويس ممفورد)(٤) . وقـد كان ما وجدوه لدى ستايغلتز استلهاماً يقارب الصوفية لأمريكا (لقـد شرح جهوده كفنان على النحو التالي : « أحاول أن أؤسس لذاتي أمريكا يمكنني أن أتنفس فيها الحرية » ، واعادة تفحص دقيق لما يعنيه كون المرء فنانا أمريكيا . وقد أوحت سلسلة ستايغلتز الرائعة ، والتي ضمت صوراً فوتوغرافية عن نيويورك (ويمكن المجادلة بأنها أكثر الاستجابات الفنية على الحياة المدينيـة في أمريكا إقناعاً) بامكانية فن طليعي دولي نخبوي يقيم علاقة مثمرة مع إحساس قوي بالمكان . هذا ، وإن التاريخ اللاحق للحركة الحداثية في أمريكا هو قصة تفكك لما كان يمثل في عمـل ستايغلتز علاقة جدلية بين الاثنين .

- ٢ -

كان فان وايك بروكس (١٨٨٦ ــ ١٩٦٣) في أعماله الباكرة علـى الحد المرهف للجو الجديد الذي ساد الآداب الأمريكيـة . واذ كـان شخصية أكثر جدية من هـ . ل . مينكن الذي أغرته معارضته للتقاليد أن يلعب ، مراراً ، دور المهرج فان « خمر البيوريتانيين » (١٩٠٩) و « بلوغ أمريكا سن الرشد » (١٩١٥) لبروكس قد كانا اسهامين هامين في تحليل ثقافي جديد لأمريكا . وقد قامت حجته على أن مادية المجتمع ، وفلسفته الترانسندنتالية المثالية قد انبثقتا عن تراجع البيوريتانية وقادتا الى انشقاق ، إلى طريق مسدود ، والى تقليد «مهذب» (تلك الحالة المائلة

للهدوء » التي أثرت في العقل الامريكي ، كما ساق جورج سانتايانا القول في محاضرته الشهيرة في بيركلي عــام ١٩١١ « التقليد المهذب في الفلسـفة الأمريكية » . وقد وفر بروكس الأدوات لتشخيص في العمق تناول الكتاب الامريكيين الذين أضّر بهم الانشقاق في ثقافتهم ، وكانت النتيجة (محنة مارك توين) (١٩٢٠) ، وهو كتاب يكتسي أهمية بسبب توسيعه محاجة بروكس اكثر منه لتطبيق مخصوص ومنحاز على توين . وقد حاجج بروكس بأن الكتاب في أمريكا كانوا بحاجة الى حس نقدي لموروثهم ، بعبارة اخرى « ماض قابل للاستعمال » . وقد كان الوطنيون في مجــال الأدب والثقافة في دخيلتهم محتقرين للتقليد الأوربي الموروث ، ومتفائلين في تفسيرهم لأمريكا . ولم يكونوا مهتمين بالأدب التجريبي ، وكان ينظر اليهم في أواسط العشرينات على أنهم أصحاب تأثير محافظ وذلك من قبل الجيّل الأصغر من الكتّاب .

كان التعارض بين الوطنيين في الأدب والحداثيين الطليعيين كامناً في السنوات الأولى : وقد أعطاهــم عدوهــم المهــذب The genteel إحساساً مشتركاً بالتماسك لكن غير القائم على أرض صلبة . لكن عندما أعلن باوند في مقدمته لـ : « روح الرومانس » (١٩١٠) أن « التقليــد الموروث » لم يكن أقل من مجمل الأدب الأوروبي ، وعندما فاه إليوت (الذي بقي في لندن بعد ١٩١٤) بالشيء ذاته في « التقليد الموروث والموهبة الفردية » (١٩١٩) كان واضحا أن التقاليد المحلية بصورة مباشرة ، بل الوطنية ، التي حدد بروكس منها « الماضي القابل للاستعمال » قد تم رفضها . وقد حاججت انتقادات باوند وإليوت ، والتي تطابقت على نحو لافت في الفترة السابقة على « الأرض اليباب » ، حاججت ، بالنتيجة ، بأن الفنان الجاد بحق يجب أن يكون دولياً ومتعدد اللغات ومحترفــاً كمــا العالِم . وكان الشيء الوحيــد الذي كان مسموحاً أن « يتأتى » منه هو النظام في حرفته . وقد كان الشعراء الحداثيون في نيويورك ــ والاس ستيفنس ، إ. إ. كمينغز ، هارت كرين ، ماريان مور ــ ملتزمين بفكرة شعر صارم ، ولا يساوم ، وعســر . وبامتناعهم عــن أن يكونوا

« شاعريين » بالمعنى القديم فإن الشعراء الحداثيين قد اختاروا أن يستبعدوا معظم الأشياء التي فهمها قدامى القراء عن طريق الشعر نفسه . فقد كتبوا لجيل جديد من أقرانهم الفنانين وأولئك المتعاطفين مع التجريبية الجديدة . هذا ، ويوحي وصف و. سي. ويليامز لاستخدام ماريان مور للغة بالفارق : « مع الآنسة مور الكلمة هي كلمة في أقصى حالاتها عندما يتم عزلها بالعلم ومعالجتها بالحمض لازالة اللطخ ، وغسلها، وتجفيفها ، ووضعها مباشرة على سطح نظيف »(٥) . وكان أنقى مديح يمكن أن يسبغه الشاعر الحداثي هو الثناء على القصيدة لكونها « انتصار الالتباس الواضح » قول ماريان مور في ستيفنس » . وكان الجلي ، والعاطفي ، والغنائي (« الكون العادي » كما يوحي دينيس دونوغيو)(٦) كان هو المستراب فيه ، ودخل معجم النقاد المحدثين نوع جديد من المفردات (المفارقة الساخرة ، التعقيد ، التوتر ، البنية ، الالتباس ، الصرامة) . يشكل « الولاء لسيكستوس بروبرتيوس » (١٩١٧) و « هف سيلوين موبرلي » (١٩٢٠) لباوند ، و (الجسر) (١٩٣٠) لكرين ، و « الكوميدي شبه الحرف C » و « صباح أحد » في (هارمونيوم) (١٩٢٣) لستيفنس ، و (الأرض اليباب) (١٩٢٢) التي توجت انتصارات إليوت ، الشرعة الأساسية للحقبة البطولية للحركة الحداثية في الأدب الأمريكي . ولم يكن الموضوع أو المكان أمريكياً الا في قصيدة كرين . أما الرواية فقد كانت جنسا أدبيا أكثر ملاءمة لفن أمريكي بشكل خاص . وقد أوحت طبيعة المجتمع الأمريكي كما تمت رؤيتها في (واينزبرغ ، أوهايو) (١٩١٩) و (الشارع الرئيسي) (١٩٢٠) لسينكلير لويس ، و (غاتسبي العظيم) (١٩٢٥) لفيتزجيرالد بأن شيئا ما أصابه الخلل على نحو لا أمل منه . على أن الهم الاجتماعي لأندرسون، ولويس ، وفيتز جيرالد ، لم يستلزم ، مع ذلك ، الاستيراد بالجملة للأساليب الأوربية التجريبية . وقد ذهب جون دوس باسوس (الولايات المتحدة ، ١٩٣٠ — ١٩٣٦) وإ. إ. كمنغز (الغرفة الضخمة) (١٩٢٢) الى مدى أبعد في عمق التكعيبية والتعبيرية ، لكن لعل الاقليمية الحادة في (الصوت والغضب) (١٩٢٩) لويليام فوكنر يمكن وحدها أن تقدم كفن

متعاصر بشكل كلي مع فن بروست ، أو جويس ، أو لورانس . ومن المفارقات أن الكاتب الأقرب الى الأوربيين في نفسيته ، همنغواي ، لم يجارهم قط في الموهبة .

هذا ، ولم يسع الامتياز الصرف للكتاب الحداثيين والطبيعة العقائدية بشكل حاد لرأيهم في الفن الا أن يؤسسا تقليداً خاصاً . وحسب عبارة هارولد روزنبرغ الجميلة كان هذا هو « التقليد الموروث الجديد » . كان هذا مدعاة للاعجاب في الكتابة الأمريكية . بيد أن الورثة الخجولين (من أمثال أرتشيبالد مكليش) لم يكونوا هم الذين وسعوا بما لا يخاو من دلالة إنجاز الحداثيين . وقد أنتج الجدل (الديالكتيك) بين الضغط المحلي والمباشر على الكاتب وموجبات التقنية لدى ويليام كارلوس ويليامز كاتبا قادرا على استغلال هذا التوتر المبدع . وقد سعى مؤلفه (In the American grain) (١٩٢٥) من خلال اللصق الفني (الكولاج) لحيوات الأمريكيين التمثيليين وأساليبهم النثرية الى تعريف مثل هذا التقليد . وقد انبثق عن قوة الدفع لديه عدة قصائد طوال تمزج الجغرافيا والتاريخ سعيا وراء أساس سليم للمحلية الثقافية . وفي قصيدته الأخيرة « باترسون » (١٩٤٦ — ١٩٥٨) أستمد ويليامز القوة من ديالكتيك المكان والتقنية الشعرية الحداثية . القصيدة يعتورها عدم الانتظام وغير سهلة القراءة في بعض أجزائها ، لكن طموحها يقع في موقع مقابل لليسر الطلي الذي كان طلاب ستيفنس وييتس يتباهون به في فترة مابعد الحرب . كان الوارث الرئيس لويليامز في الشعر الأمريكي المعاصر تشارلز اولسون الذي يشكل مؤلفه (قصائد مكسيموس) (١٩٥٣ — ١٩٦٨ ، وظهر كتاب ثالث في عام ١٩٧٥) توليفة من التقاليد على شاكلة ويليامز . ولا يقل أولسون كواعظ أخلاقي عن ويليامز (فهو يدين « الحنث بالوعد » بحماس النبالة البادي لدى هنري آدامز) ، الكن نخبويته كانت غير مهادنة على نحو متغطرس . فكلا مؤلفيه (باترسون) و (قصائد مكسيموس) يفصحان عن حس تاريخي عالي الوعي الذاتي ، والذي يفترض مسبقا أن ثقافة الحاضر يمكن أن تحيا على

الماضي . ان اللايقينية الكبرى للتركة الحداثية هي هنا : كيف يمكن لأي حس تاريخي أن يبقى ذا مساس بثقافة ليس عندها توقير لماضيها ؟ ان القلق المادي لشيكاغو ونيويورك وتلاشي الكثير مما يلقي ديمومة في انكلترا هو بمعنى ماكناية عن تدمير سلسلة كاملة من الثقافات الغابرة . وتبقى الحركة الحداثية حركة راديكالية لأنها تحث على ماهو ، من زاوية المجتمع الأمريكي ، أقل بقليل من الطوباوي .

الحواشي :

(١) كانت شاعرة المرض المتوجة هارييت مونرو التي أسست لاحقا (شعر) . وهي تصف تأليف « القصيدة الامريكية » في (قصائد مختارة) (نيويورك ١٩٣٥) كالتالي :
« كتبت القصيدة الامريكية بناء على طلب اللجنة المشتركة الخاصة باحتفالات المعرض الامريكي العالمي ، وتم قبولها من قبل تلك الهيئة الموقرة ، والقيت في الذكرى الاربعمائة لاكتشاف أمريكا في ٢١ ت١ ، ١٨٩٢ أمام جمهور يربو على المئة الف شخص . وبتفويض من اللجنة طلب السيد تيودور توماس ، مدير الموسيقى ، من البروفيسور جورج تشادويك ، من بوسطن ، أن يضع المقاطع الغنائية في قالب موسيقي . وقد أوفى السيد تشادويك بالتزامه بشكل يدعو للاعجاب . وقد انشد مطلع الاغنية « فوق المجهول الواسع الارجاء » ، والمقطع ذا الثمانية أبيات ومطلعه : « انظر ، رهطاً إثر رهط تتجمع الامم المتاهبة للمعركة لتشكل أمة واحدة » جوقة من خمسة آلاف صوت بمرافقة أوركسترا ضخمة وأجواق عسكرية .

(٢) البرت باري : تاريخ البوهيمية في امريكا : Garret and Pretenders (١٩٣٣ ، طبعة منقحة نيويورك ١٩٦٠) . كذلك انظر كارولين وير « قرية غرينتش ، ١٩٢٠ ـــ ١٩٣٠ : تعليق على الحضارة الامريكية في سنوات ما بعد الحرب » (نيويورك ١٩٣٥) .

(٣) لاجل التفصيلات الكاملة لهذه انظر فريدريك هوفمان ، تشارلز آلن وكارولين اولريتش « ليتل ريفيو : تاريخ وببليوغرافيا (برنستون ١٩٤٧) .

(٤) تنويههم بالفضل في « أمريكا والفريد ستايغلتز : صورة جماعية ، تحرير والدو فرانك ، لويس ممفورد ، دوروثي نيومان ، بول روزنفيلد ، هارولد راغ (نيويورك ١٩٣٤) لهو تأكيد هام لدور ستايغلتز .

(٥) و . سي . ويليامز ، مراجعة لـ : « ملاحظات » لموري ، «The Dial» ، أيار ، ١٩٢٥ .

(٦) دينيس دونوغيو ، الكون العادي : سبر في أعماق الادب الحديث (لندن ١٩٦٨) . تكتسي المقالة التي تدور حول ويليامز اهمية خاصة .

الثورة ، المحافظة وردّ الفعل

في باريس

١٩٠٥ — ١٩١٥

بقلم : ايريك كاهم

— ١ —

في ٢٩ أيار ١٩١٣ فاجأ دياغيليف جمهوري المستمعين : أصحاب العقليتين الحديثة والتقليدية اللذين نشأا على يديه في باريس بفضل الباليه الروسي ballets russes ، بأكثر انواع الموسيقى التي سمعاها حتى تاريخه ثورية : لقد كانت « طقس (شعيرة) الربيع » لايغور سترافنسكي . كانت الموسيقى التي تميزت بتنافر واضح في الأصوات والايقاعات البدائية المتكررة بإلحاح ، السبب في الشغب الذي دار بين مشاهدي الحفلة الليلية الأولى . اندلع القتال ، وغطى اللغط المحتدم على الموسيقى عملياً . كانت الابداعات المصقولة لديبوسي شيئاً وهذه الطقوس البدائية للقبلية الروسية شيئاً آخر . وفي اليوم التالي سألت الصحف : « أين تربى هؤلاء الرعاع ؟ » . أطلق دياغيليف على الفضيحة le moment de la musique moderne فرصة الموسيقى الحديثة ، منعطفاً في التاريخ الموسيقي . إذ مهما يكن لغط الليلة الأولى فقد نالت « طقس الربيع » قبولاً واستحساناً . لقد تم خوض وكسب معركة حاسمة في الحملة الحداثية في الموسيقى في باريس . وقد انتشرت هذه الموجات الى الخارج البعيد .

على أن هذه لم تكن سوى أكثر الصدامات شهرة ودرامية ، فيما بين المتمردين الحداثيين والمؤسسة الثقافية والسوسيوسياسية في باريس في مطالع القرن حيث إن باريس كانت ، في العقد الأول للقرن في مركز الكثير من التطورات الحداثية الأكثر أهمية . ولعل سمعتها العريقة كبؤرة للثقافة الأوربية ، والحركات الأولى والاتجاهات البوهيمية التي آوتها ، كانت السبب في اجتذاب المجددين أمثال دياغيليف ، وسترافنسكي ، والرسامين التكعيبيين ، وابولينير ، وجرترود شتاين الذين تجمعوا هناك . ومهما يكن السبب فان تنوع وأهمية وتمركز هذه التطورات الحداثية ، ولا سيما بين عام ١٩٠٥ و ١٩١٤ ، لما يثير الاهتمام .

هذا ، وقد نضجت في باريس ما قبل الحرب التكعيبية بسرعة ؛ لتؤول من ثمة الى حركة معترف بها دولياً في بضع السنوات القصيرة منذ أن رسم بيكاسو « عذارى أفينيون » في عامي ١٩٠٦–١٩٠٧ ، وهي لوحة تتحدى بشكل فاضح قوانين التركيب والمنظور في الماضي . وفي باريس أيضاً بدأ غيوم أبولينير بكتابة الشعر الذي كان، بتخطيه للتقليد الرمزي، صريحاً كذلك في نبذه للماضي . فقد رفض علامات الترقيم ، والأسلوب الطباعي النظامي ، والشكل الشعري المتعارف عليه . وأدرج في قصائد من قبيل Zone (١٩١٣) مواضيع مثل مناظر المدينة ، والطيارين ، وضاربي الاختزال ، وغيرها من براعات العالم الحديث . وفي غضون السنوات الأربع التي أعقبت (طقس الربيع) نودي به من قبل مجلة (شمال ـ جنوب) كزعيم للحركة الحداثية في الشعر . وعلى نحو مماثل فقد كان هناك أيضاً في الرواية وعلم السياسة اتجاهات أخرى تنطوي على نبذ القيم الماضية التي ذاع صيتها بحدود هذا الوقت . وقد بدىء بالنظر الى (أقبية الفاتيكان Les Clves du Vatticln) (١٩١٤) لأندريه جيد ، والتي يرتكب فيها لافكاديو « جريمة مجانية » ، على أنها مصدر إلهام لجيل كامل من كتّاب ما بعد الحرب الشباب المكرسين أنفسهم لاعتذار تأكيد الذات المجاني للافكاديو . وقد برز في حركة اتحادات العمال

المقاتلون الفوضويون وهم يحثون العمال على الثورة من خلال الاضراب العام بينما ظهرت نزعة مضادة للوطنية في الحركة الاشتراكية ذاتها بعد ١٩٠٥ عندما أطلق هارفي حملته التي تحث على اضراب عام في أوساط الاحتياطيين في حال اعلان فرنسا الحرب . وقد غدت الآن الراسمالية وسلطة الدولة ، وخاصة في صيغتها القصوى ، والقوة العسكرية موضع رفض علني من قبل عدد من العمال الذين ألفوا انفسهم مفرّبين عن الدولة ، وفي الحق ، عن كل الأمة الفرنسية وماضيها الغابر دون أن يدينوا بالولاء إلا لطبقتهم. تزايدت حدة الضرابات. وغدت باريس ما قبل الحرب في الشؤون الثقافية والسياسية مركز التمرد العاصف ضد كل ما كانت فرنسا وأوربا تمثلانه فيما مضى . وقد أشعرت الحرب العالمية الأولى الجميع بالاحساس الواهن للحضارة في فرنسا التي اهتزت من قبل حتى الجذور بفعل الحداثيين والمعادين للوطنية : وكما لاحظ بول فاليري في عام ١٩١٩ : « نحن الحضارات نعرف الآن أننا فانون » .

لقد كان التدمير المادي والأخلاقي الذى نجم عن الحرب ذاتها هو الذي قوّض اخيراً نسيج الماضي الوطني وقاد الى العدمية الثقافية الكلية للدادائيين والتحول السياسي والاجتماعي الشامل الذي تصورته الثورة الروسية لعام ١٩١٧ . وقبل الحرب كانت باريس احد مراكز الثورة . فقد اصبحت اثناء الاعمال العدائية بؤرة للمواءمة الفاوية للحرب ، تغيّر المركز . فقد اصبحت سويسرا ملجأ المتمردين . إذ من هنا قاد رومان رولان مقاومته الانسانية ذات الطابع الدولي للحرب . ومن هنا صاغ لينين سياسته المعادية للحرب واستغلاله للوضع إبان الحرب ليمهد الطريق الى الثورة . وهنا ، اخيراً ، في زوريخ ولدت الدادائية عام ١٩١٦ . لكن رسالة الثورة والدادائية لم تصل باريس حتى عام ١٩٢٠ . وكان آنئذ ان عاد كاتشين وفوسار، مبعوثا الحزب الاشتراكي الى موسكو لالقاء الخطب في الملتقيات الحماسية التي دارت حول روسيا الجديدة . وإثر ذلك صوتت الأغلبية في المؤتمر الاشتراكي التاريخي في تورز للتمسك بالأممية الشيوعية ومقرها موسكو ، وانشاء الحزب الشيوعي

الفرنسي . وفي حوالي الوقت ذاته طلع تريستان تزارا ، الدادائي ، على المشـهد الأدبي الباريسي كارزاً بالفوضوية الفنية والاجتماعيـة . وقـد شرع يقـرأ قرارات شـعرية عدميـة مقدمـاً كقصيـدة مقالاً صحفيا قرىء على قرع الأجراس والخشخشات . وقد ألفت الحضارة الفرنسـية التقليدية ـ وقد هزها مسبقاً العنف والتدمير الذي حاق بها من جراء الحرب ذاتها ـ نفسها ثانية في موضع تحدٍّ من قبل عقائد حتى اكثر تطرفاً من تلك التي عهدتها قبل عام ١٩١٤ : الشيوعية والدادائية، حيث بلغت الأخيرة أوجها في البيان السوريالي لعام ١٩٢٤ .

— ٢ —

على أن باريس الثورة والتجربة لم تكـن باريس الوحيدة لسنوات ما بين ١٩٠٠ و ١٩٢٥ . فمنذ البداية واجهت الاتجاهـات الحداثيـة معارضة قوية من المدافعين عن التقليد . وعلى ما يبدو فقد كان هناك في باريس مطلع القرن العشرين نموذج للثورة الحداثية والاستجابة التقليدية مما يوفر بعض الدلالات نحو فهم الديناميات الثقافية والاجتماعيـة في أوربا مطالع القرن العشرين . وقد أشعلت الحركة الحداثية ، والتجريب الثقافي والاجتماعي في جميع الحالات الاحتجاج المحافظ المعتدل ورد الفعل الرجعي المتطرف سواء بسواء . وقد تركز الصراع في فرنسا بين المتمردين ، من نحو ، والمحافظين والرجعيين من نحو آخر ، في باريس لعدة عوامل . فباريس هيمنت دائماً على الحياة الثقافية والاجتماعية في فرنسا ، وقد وقعت معظم التطورات الهامة هناك . كذلك كـان لها موقعهـا المركزي باعتبارها بؤرة أوربية للطليعة الفنية والموسيقية . في الآن ذاته كان يهيمن على الذائقة الرسمية في المدينة ، وحتى على ذائقـة الجمهور الباريسي ، شرائع الماضي . ففي الموسيقى كان تأثير ديبوسي على سيطرة الفاغنريـة لا يكاد يذكر . وفي الرسم والشعر بقيت الانطباعية والرمزية مهيمنتين . أما في النثر فقد بقـي أناتول فرانس وموريس باري الحكمين الوحيدين على الذائقة . وفي السياسة والمجتمع أصبحت الآن النزعة الجمهوريـة

الراديكالية والاشتراكية البرلمانية من الناحية العملية جزءاً من المؤسسة . وكان هذا المناخ هو الذي قاد سترافنسكي لأن يصعد بسرعة ، ليس أمام ديبوسي الذي سد أذنيه في عرض الليلة الأولى لـ (طقس الربيع) بل أمام صفوف الفاغنريين التي لا زالت متراصة . وقد الفى التكعيبيون أروقة الدولة للمعارض في باريس أعتى مما هي في عواصم أخرى (فكما لاحظ أبولينير في عام ١٩١٣ لم يتمكنوا من احراز موطىء قدم في أروقة المعارض الرئيسة في باريس وقت أن كان انصار بيكاسو في تآزر مسبق مع أنصار رامبرانت) بينما بقي جيد ، وأبولينير ، وبالطبع مارسيل بروست هامشيين ، ومغمورين تقريباً بالنسبة للباريسيين في الفترة ما قبل عام ١٩١٤ . وأخيراً لقي المتمردون السياسيون والاجتماعيون معارضة سياسية ليس من لدن القيادة السياسية للجمهورية فحسب بل من تيار صاعد من النزعة الوطنية اليمينية ورهاب الأجانب **Xenophobia** والتي كانت ، في الواقع ، أكثر شيوعاً بكثير في باريس ، وفي الصحافة الباريسية منها في سائر البلاد ، كما تجلى واضحاً في الانتصار اليساري في انتخابات عام ١٩١٤ .

ما العوامل الأساسية الكامنة في الصراع الدائر بين المتمردين والمؤسسة والرجعيين ؟ ما الذي أطلق جو الفضيحة الثقافية والصراع الاجتماعي، الذي لم تكن ليلة العرض الأولى لـ (طقس الربيع) واضرابات عامي ١٩٠٦ و ١٩٠٩ إلا الأمثلة الأكثر سطوعاً له ؟ الحقيقة أن المعايير الثقافية والاجتماعية الأقدم ، مع حفاظها على هيمنتها بين الباريسيين ككل ، قد استنفدت دافعها الابداعي : فقد حلّ بين الفنانين والشعراء والكتاب والمفكرين السياسيين جو من عدم اليقين بينما بدات مقاييس القرن التاسع عشر تفقد معناها . وقد تصلبت المعايير القديمة لتؤول الى صيغ وعقائد جامدة متعارف عليها . وكما ساق بيغي القول : لقد افسح المجازي المجال للسياسي — فقد حل محل الحرية والابداع السلطة والتطبيق الميكانيكي للخطط القديمة العهد . لذلك كان التحرر من سلطة الماضي المطلب المركزي للمتمردين : فقد سعي سترافنسكي الى التحرر

من ربقة نماذج الهارموني المتعارف عليهـــا في الموسيقى ، والتكعيبيون أرادوا أن يبعـــدوا القـــوة الخانقـــة للمنظور وتوزع الظـــل والنـــور Chiaroscuro في الفن . أما أبولينير فقـــد ثار ضـــد تسلط علامات الترقيم والأســـلوب الطباعي النظامي في النشـــر . وقـــد كان هـــذا المزاج المعادي أساسا للسلطويـــة الذي وسم جميع متمردي ما قبـــل ١٩١٤ هـــو الذي صب علـــى رؤوسهم جـــام غضب المحافظين ورمـــوز المؤسسة : كذلك أثار الجو المسيطر من اللايقنية الثقافية والسياســـية ــ الاجتماعية ردة فعل لا سابقة لها ضدهم من قبل الذين نذروا أنفسهم للرجعية الذين هرولوا سريعاً عائدين الى مخزن الأشياء القديمة للنظام القديم بحثاً عن قيم الكلاسيكية والملكية التي احتضرت منذ زمن بينمـــا يلطخون في الآن ذاته الأفكار الجديدة بكافة بفرشاة الفوضى .

كان السبب في اطلاق شرارة حركة الرجعية الثقافية مقالاً كتبـــه باري في (الفيغارو) عـــام ١٨٩٢ يندب هيمنة الرومانتيكية علـــى الأدب الفرنسي ، وهـــي استيراد أجنبي بربري اقترن بابســـن ، وتولستوي ، وميترلينك . وقـــد أكـــد أن على الأدب الفرنسي أن يعـــود الى القيم الكلاسيكية والوطنيـــة . وســـرعان ما شـــرع تشارلز موراس يمـــدح « كلاسيكية » الشاعر موريا ، الذي جسد فرنسا التقليدية الكلاسيكية كما أعاد استعمال البيت الاسكندري (سداسي التفعيلات). وقد انتشرت الرجعية بسرعة الى السياسة مع ولادة نزعة وطنية سامة لليمين المتطرف أشعلها الحماس الذي صاحب قضية داريفوس. وما بدأ في سنة ١٨٩٨ كموجة من رهاب الأجانب وشغب الشوارع المضاد للسامية تطور الى نوع جديد وسلطوي ، ومضاد للسامية ، ورجعي من النزعات الوطنية سرعان ما أثر عليه موارس بشكل نحا معه نحو الملكية . أمل الوطنيون أن فرنسا قد استغنت عن الخونة اليهود ورموزهم وأنها بصـــدد اعادة دفاعاتهـــا العسكرية . تلك الدفاعات التي كانت قد تقوضت بفعل نظام جمهوري كان ، بحسب موارس عجينة في يد ألمانيا الامبريالية : ينبغي التخلص منه ومن مسانديه ــ الدرايفوسيين أعداء فرنسا ، الجمهوريين الذين

كانوا بكل بساطة فوضويين متنكرين ، واشتراكيين امثال جوريه وهارفي والذين لم يكونوا اكثر من وكلاء الامبراطور الالماني .

وفي جو رهاب الأجانب الذين استثاره في باريس (العمل الفرنسي) لموراس بعد ازمة اغادير في عام ١٩١١ عندما بدت الحرب واقعاً حقيقياً لكثير من الفرنسيين من السهل أن نتبين مدى العدائية التي أبداها المحيط الباريسي نحو تجريب الطليعة ، وكيف أن كل مطاليب الحرية قد وسمت ب « الفوضوية » . وطابع الحركة العالمي لم يسعف . واقترن التجريب من كافة الأنواع على الفور ب « البربرية » الأجنبية على ما رأى الرجعيون واتباعهم المقتدون بهم كما في حالة (طقس الربيع) . وقد قاد رهاب الأجانب في باريس الى الهجوم على التكعيبيين باعتبارهم métèques « أجانب ملعونين » ، على اعتبار ان بيكاسو على سبيل المثال ، كان اسبانيا . كتب لويس فوكسيل ، الناقد الفني ، في عام ١٩١٢ :

> تقع الملامة الكبرى على الأجانب . ف « صالون الخريف » و « المستقلون » يعجان بالمولدو — والاشيين ، والميونيخيين (من ميونيخ) والسلاف والغواتيماليين . هؤلاء الأجانب الدخلاء métèques كما ينعتهم بينيه — فالمر يقيمون في مونتروج وفوجيرارد . وإذ سئموا من مشهد المقهى في وطنهم فقد حطوا هنا بشكل قبائل ، يحتشدون في ستوديو ماتيس دون أن يعرفوا اية ثقافة او موهبة او استقامة . فقد ابتكروا وفي غضون اربعة اشهر الطرائق الجديدة وهم يقومون بتطبيقها الآن حتى بصيغ اكثر تطرفاً . يا لها من فوضى وتجاوز للحدود ...
>
> لقد تحملنا بربرية التكعيبية وفوضى المستبقلية المصروعة . ليس لديهم أدنى فكرة عن ماهية أهداف الفن .. وبيكاسو الذي كانت له بعض موهبة منذ عقد من الزمان هو الآن زعيم التكعيبيين ، مثل الأب Ubu-Kub .

وقد أعقب هذه الهجمات على التكعيبيين في عام ١٩١٢ طرح أسئلة في البرلمان بصدد نشاطاتهم « المعادية للفن » و « المعادية لفرنسا » . وقد عانى أبو لينير الذي لم تكن أصوله فرنسية ، بالطريقة نفسها : فقد سجن في عام ١٩١١ دون بيّنة للاشتباه به بأنه كان المسؤول عن سرقة الموناليزا .

على أنه يجب التنويه بأن الجمع لدى موراس ، بعد قضية درايفوس بين النزعة الوطنية الثقافية والسياسية، وتشديده على القيم الكلاسيكية لم يكن أكثر من إعادة توكيد لتقاليد القرن السابع عشر . إن مفهوم الانسان العالمي المركزي بالنسبة لكلاسيكية القرن السابع عشر الفرنسية قاد الفرنسيين الى الخلط بين حضارتهم والحضارة ككل : فقد مالوا الى رؤية اللغة الفرنسية والقيم الفرنسية والاهتمامات الفرنسية على أنها تخص الناس المتحضرين بكافة . وقد عزز هذه النزعة قرنان من الهيمنة العسكرية والدبلوماسية والثقافية الفرنسية في أوروبا . ولم يقو الفرنسيون منذ أمد طويل على التفريق بين هجوم على « الحضارة » المقترنة بالكلاسيكية الفرنسية ــ وهجوم فرنسا على ذاتها . ف «البربرية» كانت دائما عند العتبة تنتظر تدمير فرنسا ومع فرنسا الحضارة ذاتها . لذلك وجد موراس أرضا خصبة ربط معها بين الكلاسيكية والشعور الوطني الفرنسي .

وقد شاركه في تحيزه ضد الأجانب ، والى حد كبير ، الجمهور الفرنسي الذي علق عليه أبولينير قائلاً : إن الناس هنا يستريبون جداً بالذوق الأجنبي » . لا غرابة ، والحالة هذه ، أن يكتب ارينست روبرت كورتيوس في مؤلفه (حضارة فرنسا) أنهم كانوا متحفظين جدا بشكل خاص » عندما اغدقت البلدان الاجنبية المديح عليهم » . كما لاحظ كورتيوس أن حماة التقاليد الفرنسية ، ينهضون عادة ويسمون النزعة الجديدة في الفن بأنها « غير فرنسية » . وهذا يعني أن الجدل الجمالي قد دخل حلبة السياسة . وحيث ان الذائقة الفنية في فرنسا ينظر اليها على أنها ملكية وطنية فانه يجب الحفاظ عليها لتبقى بمنأى عن التزوير او

الفرنجة في شكلها . وعندما يبنى التقليد الوطني على مقياس المدرسة الكلاسيكية فمن الطبيعي أن تكون كل ما ليس كلاسيكيا استيرادا أجنبيا ساما ومؤذياً .

- ٣ -

على ضوء هذه الصورة من الثورة ، والمحافظة ورد الفعل ينهض سؤال آسر بصدد متمردي باريس ما قبل ١٩١٤ . فقد واجهوا استنكار المتخلفين ثقافياً في الجناح اليميني لكونهم فوضويين ثقافيين وسياسيين . لكن ما مدى ثوريتهم بالضبط ؟

بغيـة الاجابة عن هـذا السؤال يجدر أن نناقش بايجاز القيـم الجوهرية للحضارة الفرنسية الكلاسيكية وعندهـا فقط سيتضح فيما اذا كان المتمردون قبل ١٩١٤ يرفضون تلك الحضارة كلية . ربما كان من الممكن عزل ثلاثة أطواق أساسية في جديلة المنظومة القيمية الكلاسيكية الفرنسية . أول هذه الاطواق هو مفهوم نظام متجانس في الشؤون الثقافية والسياسية ، نظام يمكن انجازه بالتزام الفرد الارادي ، أو الاكراهي ، بالمعايير الموضوعة والمقدمة من أعلى ، لنقل من قبل الأكاديمية الفرنسية والملكيـة : أي ادعـاء بالفردانية ينظـر اليه هنـا على انـه فوضوي وضار . وقد استمر مفهوم النظام المتجانس حتى الحقبة الرومانتية والليبراليـة الديمقراطية ، اذ انه حتى مقـدم الاشتراكية الثـورية والفوضوية ، لم يواجه المفهوم الليبرالي عن الحل السلمي للصراعات ضمن التركيبة المقبولة عموما للدولة بتحد حاسم من قبل أي بديل آخر يقوم على العنف والعداء للدولة . كذلك لم تذعن الرومانتية ، مهما كان جوها الفرداني وروابطها مع عام ١٨٤٨ ، لأية صيغ ثقافية فوضوية في الجوهر . اما الطوق الثاني في التقليد الكلاسيكي فهو التمسك الذي لا يتزعزع بالعقل والمنطق باعتبارهما أعلى مرشدين لفهم آلية عمل الكون وبواعث الفعل البشري . مرة أخرى لم يتسبب انتشار الاتجاه العملي من انكلترا الى فرنسا في القرن الثامن في ازاحة العقل عن عرشه : فاذا

كان العقل بالنسبة لديكارت يأتي من لدن الله فانه بالنسبة للأنوار يأتي من الانسان : فالاجازة هي الآن بكل بساطة بشرية أكثر منها الهية . أما الطوق الثالث في التقليد الكلاسيكي فهو رؤية الانسان ، موضع اشارة سابقة ، من منظور عالمي أكثر منه فرداني ، أو منظور زمان ومكان محددين . هذه الرؤية العالمية ينظر اليها أنها تتماشى مع التعاطف مع فرنسا بسبب الخلط الذي قام بين الانسان العالمي والانسان الفرنسي . وقد قاد هذا الفرنسيين لرؤية تقليدهم الكلاسيكي الموروث من حيث هو حيازة وطنية فريدة ، والى ارتباط بين العالمية الكلاسيكية والنزعة الوطنية ، والذي استمر حتى ظهور اليسار الاشتراكي وما بعد : وفي وقت متأخر حتى عام ١٩٤١ كان ليون بلوم لا يزال مستعدا للزعم في (المقياس البشري) A L'Echelle Hupmaine بأن الاشتراكيين الفرنسيين ـ مثلهم مثل كل الفرنسيين الطيبين ـ يمكن أن يصلحوا ذات البين فيما بين « الوطنية » (أي النزعة القومية) ودولية تنبع من عالمية القرن الثامن عشر الفرنسية ـ والتي هي نفسها رجع صدى عالمية القرن السابع عشر .

والحق انه على ضوء هذه المعايير الثلاثة يمكننا أن نتبين ما مدى بقاء حداثيي ما قبل عام ١٩٢٤ في باريس متجذرين في تقاليد الماضي . فالطليعة avant-garde قبل عام ١٩١٤ في باريس لم تكن ثورية بالشكل الكامل الذي كانته الدادائية والسوريالية في سنوات ما بعد الحرب . كانت ثقافة مرحلة انتقالية . وقد كان سترافنسكي ، فيما اعتقد ، مصيبا في رفضه تسمية نفسه بالثوري. وعلى نحو مماثل لم تنطو التجارب الجمالية للتكعيبيين على تخلٍّ كامل عن النظام والعقل . بالتأكيد هم تطلعوا الى انعتاق الرسم من قوانين المنظور لكنهم سعوا لتحقيق أهدافهم عن طريق اعادة ترتيب لعناصر خبرتنا البصرية على مستوى آخر ، عن طريق ابتكار نظام جديد . فالمستويات المختلفة لشيء ما يمكن اعادة تجميعها في لوحة في شكل نموذج مشوش كيما يمكن رؤيتها جميعا في آن واحد . وهذا العمل كان سيستحيل اذا ما كان الشيء ليرسم وفقا للقواعد القديمة

كما لو انه يرى من وجهة نظر وحيدة . وعليه لم يكن املاء النظام الجديد ليتم من قبل المنطق شبه العلمي للمنظور بل من منطق شخصي وشعري ينبع من رؤية الفنان الفرد ومصوغ بتعابير فنية . ويمكن تطبيق تحليل يشبه هذا الى حد بعيد على سترافنسكي وابولينير . وقد نوه موريس باورا ، على سبيل المثال ، بأن قصيدة منحرفة الطباعة لأبولينير مثل (الينبوع) يمكن ترقيمها وترتيبها في أبيات نظامية . فالفانتازيا الطباعية هي قناع هنا للبيت الاسكندري (سداسي التفعيلات) الكلاسيكي . وهذا بمجمله صرخة تنأى عن الفوضوية الثقافية .

هذا ، ومن الممكن كذلك أن نشير الى وجهة النظر شبه الكلاسيكية لقائد سياسي ما قبل عام ١٩١٤ في اقصى اليسار من امثال جوريه حيث لم يواجه قبوله للنظام وسلطة الدولة ، وتعلقه المتعصب بالعقل، ووطنيته الغبورة ، بالتحدي الا من جانب اليسار المتطرف النقابي الفوضوي ، حيث كرز سوريل وهارفي بالضبط بنبذ النظام ، والتجانس ، والدولة والوطنية ، ونادوا بكل صراحة بالاضراب الثوري الشامل حتى يحل محل الرأسمالية والدولة نظام اجتماعي قائم على مؤسسات العمال المستقلة . ويمكن رؤية الوضع الانتقالي للطليعة الثقافية في باريس ما قبل ١٩١٤ معبرا عنه بشكل منطقي وبتعابير واضحة في محاضرة أبولينير لعام ١٩١٨ عن « الروح الجديدة والشعراء » . فمع كل حديثه عن الحرية في الشعر في العرض وفي مادة البحث معا فقد اعلن :

> تمثل الروح الجديدة قبل كل شيء النظام والواجب ، وهما خاصيتان عظيمتان من تجليات العقل الفرنسي في اسمى أشكاله ... لست واجدا في هذا البلد أيا من « الكلمات المنعتقة » والتي هي بكل بساطة من اعمال الشطط لدى الروح الجديدة .

> ان الولاء للتقليد الموروث ، ونبذ الفوضوية المستقبلية ولهذا السبب الفوضوية الدادائية اللتين كانتا ستعصفان

بباريس عما قريب هما واضحان هنا ، وتابع قائلا ان فرنسا تكره الفوضى ، ثم خلص الى أن :

لست اعتقد أن المجتمع سيصل يوما الى مرحلة لا تقوى معها على التحدث عن أدب وطني . وعلى نحو مماثل فالروح الجديدة التي تسعى الى عكس العقل العالمي ولا نية لها في حصر نشاطاتها في أي نطاق بعينه هي في الوقت ذاته ــ وهي تنوي الالتزام بهذا ــ تعبير غنائي خاص عن الأمة الفرنسية، تعبير سام عن الأمة الفرنسية .

ان مراكمة ابولينير هنا للموضوعات التقليدية للكلاسيكية الفرنسية: النظام ، العقل ، واصلاح ذات البين بين العالمية والوطنية لا بد أن تزيل كافة الشكوك بخصوص الوضع الثقافي الانتقالي للطليعة حتى عام ١٩٢٠ .

كانت طليعة ما قبل الحرب في باريس لا تزال تسعى ، في عام ١٩١٨، الى خلق ثقافة جديدة من أنقاض الثقافة القديمة في وقت كانت فيه عقائد عالم ما بعد الحرب الثورية بكاملها ستفجأ باريس عما قريب . فقد غدت الآن ، والحق يقال ، جزءاً من المؤسسة : لقد غدا بروست الآن وجيــد ، وغاليري ، والتكعيبيون وابولينير الشخصيات البارزة التي نعرفها اليوم . على أنه في الدادائية ، ولاحقا في السوريالية ، كمــا في السورة الأولى للثورة الروسية والشيوعية الفرنسية ــ قبل الارتداد الى السلطوية التي حلت فيموسكو وفرضت على الحزب الفرنسي الوليد ــ كانت باريس أخيرا على أهبة المواجهة مع ثقافة غريبة كليا عن الكلاسيكية والماضي الوطني الفرنسي بمجمله . وقد انبثق المناخ الثوري الذي شوهد سابقــا في النقابيــة الفوضوية ما قبل الحــرب واضحــا في الدادائية والشيوعية . فقد خلتى النظام ، والسلطة ، والتجانس السبيل الى نفائضها : الفوضوية ، الصراع الكامل والعنف ، عنف كان بالنسبة للينين الوصيفة الأساسية للثورة . وقد حل محل العقل اللاعقلانية الكلية التي قادت الى مظاهــر الغلو اللفظي في الشعر الدادائي والكتابــة التلقائية

(الاوتوماتيكية) للسورياليين . نبذت الوطنية لصالح معاداة صاخبة للوطنية تسلمها السورياليون : انتهت مأدبتهم عام ١٩٢٤ التي أقيمت لسان بول رو الى أعمال شغب وهتافات « فلتسقط فرنسا » . ان المقارنة مع « التخاذل الثوري » المعادي للوطنية لدى لينين لواضحة . ولذا فان ثورة ما قبل ١٩١٤ لحداثيي باريس ــ سترافنسكي ، التكعيبيين ، وأبولينير وجيد ــ لا ترى ثورية بالكامل عند وضعها في سياق الثورة الشاملة للدادائيين والسورياليين والشيوعيين الأوائل . وما كانت باريس لتشهد ظهور القيم الثقافية والاجتماعية الممثلة لطلاق كامل مع الماضي الا بعد عام ١٩٢٠ : على أن هذه القيم قد لاقت تطورا واسعا في مكان آخر بشكل لم تعد معه باريس ترى ، في التحليل الأخير ، على أنها مهد الثقافة الثورية الجديدة لمطالع القرن العشرين .

* * *

لندن ١٨٩٠ ـ ١٩٢٠

بقلم مالكولم برادبري

« اغنى مدن العالم ، واكبر المرافىء ،
واهم المدن الصناعية ، المدينة الامبراطورية
ـ مركز الحضارة ، قلب العالم ... انها
مكان رائع »

هـ. ج. ويلز (تونو ـ بنغي) (١٩٠٩)

بجانب هذه الدرب
حل مبيع السروال القصير
ومنذ أمد بعيد محل العناية
بورود بيريا(*)

ازرا باوند « هف سيلوين ماوبرلي »
(١٩١٩ ـ ٢٠)

ـ ١ ـ

في تاريخ الحركة الحداثية كانت سمعة لندن دوما ملتبسة . فهي المركز الجلي للنشاط الحداثي للغة الانكليزية . وفي الفترة ما بين ١٨٩٠ ـ ١٩٢٠ عاضدت وانتجت متتالية من الحركات والفترات التجريبية على غاية من الاهمية . على انها ايضا دخلت السجل كأكثر العواصم مدعاة للملل واخمادا للنشاط ، مدينة تفتقر الى مجتمع فني حقيقي ، ومراكز حقة ، وشلل ، ومقاه . وهي حاضرة منهمكة في التجارة وطراز الحياة

(*) مقاطعة بيريا الساحلية وتشمل جبل الاولمب حيث ربات الالهام الشعري . (المترجم).

الانعزالي للطبقة الوسطى ، إما لا مبالية تجاه الفنون الجديدة أو معادية لها دون هوادة . وصورتها تحيا في الكتابة الحداثية ذاتها . ولقد ولجت فتنتها وصدّها ، ومنزلتها كمركز للصور الحية المتعددة المنطبعة في الذهن وكمدينة الليل المرعب ، عمق الشعر والرواية حيث تحوطها مجموعة من الارتباطات التي لا تنسى . انها مدينة « التعددية المرعبة » في « الأميرة كاسا ماسيما » لجيمس . بؤرة كمّ كبير من مقطوعات الموسيقى السوداوية و « الصورة الغامضة » عن شعراء الانحطاط المدينيين ، مطرح « الظلمة الكافية لدفن خمسة ملايين نسمة »، في (العميل السري) لكونراد ، و « المعاني الخبيئة لكن الرائعة » في « تونو — بنغي » لويلز ، والحضارة ، وقد دحمتها التجارة ، في « هف سيلوين ماوبرلي » لباوند . وهي مدينة المدن الحديثة ، المدينة غير الواقعية ، في (الأرض اليباب ، لايليوت . وفي موازاة دورها الامبراطوري كمغناطيس يجذب الأمم برز ، برأي البعض ، دورها الثقافي ، مما جعلها عاصمة كبرى للفنون العالمية . وبأقلام آخرين صورت ثقافتها المتميزة بأنها ذات منزع تقليدي ، ضيقة الأفق ، معادية للعالمية . والحق انه لا ريب في انجازها الكبير في مضمار الفنون على مدى السنوات هذه ، لكن ذلك أيضا روي بطريقة غريبة . فمن نحو ، حكم عليه كتقطير للتقليد الانكليزي الموروث ، مصدر اقلاق ، أجل ، انما تحقق للمتتالية كذلك . ومن نحو آخر تمت رؤيته في جلّه كحادثة ثقافية واحدة تنهج نهج ما سبقها وتلاها — استيراد عرضي للأجانب ، هؤلاء المغتربون لفترة مؤقتة — في الأغلب — من ايرلندة وامريكا والذين قصدوا مكانا آخر كتبوا فيه أفضل أعمالهم ، ولم يكن اسهامهم الحقيقي في التقليد الانكليزي الموروث الذي لم يتمثل الحركة الحداثية في شكلها الكامل قط بل في حركة دولية تحققت لغتها الانكليزية في أجلى ما يكون التحقق في الولايات المتحدة(١) .

ويعود سبب الأحكام المختلطة جزئيا الى ان عدد الكتّاب الحداثيين الذين استقروا في لندن قد أعطوا روايات متناقضة هم انفسهم دون غيرهم ، كما ، على سبيل المثال ، هنري جيمس الذي فضّل لندن على

باريس ــ والذي كان اختياره لمكان الاقامة يحمل دائما مسحات رمزية ــ لكثافة سكانها ، وحيويتها وكم" الحياة فيها ، لكنه أصبح في سنواته اللاحقة برماً على نحو متنام بلندن ذاتها ، وألفى المشهد الثقافي الذي كانت المركز بالنسبة اليه خانقاً باطراد ، وضيقاً ، وفوق كل شيء غير انتقادي . وجوزيف كونراد الذي أصبح مواطنا بريطانيا وأخذ أيضا بالمدنية وباستقرار الحياة الانكليزية كان مدركا أيضا للظلمة الكامنة في نورها الامبراطوري والمديني ، كما تجلو ذلك (قلب الظلام) . وإزرا باوند الذي كان يربطه بالحركة الحداثية في لندن الشيء الكثير وصل من الولايات المتحدة عن طريق البندقية في عام ١٩٠٨ بقصد مقابلة و. ب. ييتس في المقام الأول . وقد استقر ، وتزوج ، وعمل لاحقا على اقناع ت. س. ايليوت ، اللاجيء من ماربورغ عام ١٩١٤ ، ليحذو حذوه . على أنه في فترة قصيرة لاحقا نراه يدين لندن لكونها مقفرة فنيا ، ويعلن مداورة أن التطورات الهامة في الشعر الانجليزي بعد عام ١٩١٠ لم تكن من انتاج محلي على الاطلاق بل من عمل الامريكيين . وآرنولد بينيت ، وعينه على الوضع المماثل في فرنسا ــ نظر الى جمهور الطبقة الوسطى البريطاني بمزيج متميز من الشك الواضح والحس السليم بالعمل (كتب يقول : « الضجر وحده يدفع أحيانا (الطبقة الوسطى) الى التلهي بعمل الفنان) وشدد بصورة دائمة على الأثر الارتدادي للثقافة على الكتابة الطموحة(٢) .

واذا اشتهرت لندن بضيافتها للكتّاب فقد اشتهرت أيضا بتجاهل أو رفض عملهم ولا سيما اذا كان تجريبيا . فمحاكمة فيتيزيللي التي وضعت أعمال زولا في قفص الاتهام ، ومحاكمة وايلد كوينزبري عام ١١٨٥ ، والرفض الهام لتوماس هاردي في أن يكتب المزيد من الروايات بعد « جود الغامض » ، كلها تشير الى الفكرة التي مؤداها أن الجمهور الانكليزي كان بالفطرة محافظاً على القديم وفيكتورياً ، وأن الفن في انكلترا لم يؤخذ على محمل الجد ، وأن « الاتجاه النقدي » بحسب تعبير فورد مادوكس هوفر لم يكن له ببساطة مطرح (٣) . على أن هوفر قد رأى تغيرا في الجو بعد عام ١٩١٠ كما فعل كثير من المراقبين . وقد بدا أن « الفنان الجاد » حسب التعبير الشائع هو الذي انتصر . لكنه ، كما

باوند ولورانس ، عارده اليأس ، وبعد انتهاء الحرب ، سافر بحثاً عن الحرفة والكمال إلى باريس ، ليكون بذلك مغترباً آخر من الحداثيين الانكليز .

لقد كان الاعتقاد بأن باريس كانت العاصمة الحقة للفنون الحداثية ولندن العاصمة المضادة مألوفا بما فيه الكفاية منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر وما بعد . في بعض النواحي كانت باريس موضع البحث مدينة الفانتازيا . وفي بعض الأحيان بدا أن لندن الأدبية قد عمرت بالباريسيين الطبيعيين الذين لم يجمعوا تماماً تعرفة عبور القنال . والحق أنه كان نشأ منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر علاقة جدلية واضحة بين العاصمتين . وكان من أسباب هذا ، التفكك التدريجي للتيار الرئيس للثقافة الفيكتورية الأدبية بمركزيتها الاجتماعية واحساسها بالتقدم والوضعية ، تفكك ترك الفنان معزولا اما في محكم صنعته الفنية وكشوفها والتزامه بالكشف الشكلي ، أو في نظرته الجديدة والمشددة عن علاقته بالمجتمع ومادة البحث الاجتماعي . لقد بدأت التطورات في الفنون الأوربية حاضرا تكتسي أهمية جديدة وكانت اسكندنافيا وألمانيا وروسيا بكافة تضع مؤثرات جديدة في الثقافة الانكليزية . وكذلك فعل الهوس الياباني بعد ويستلر . لكن مع ميل الكتّاب للتوجه صوب المطالب البديلة للمذهبين الطبيعي والجمالي ، وانعدام ثقتهم بقدرتهم أو رغبتهم في العمل في مركز الحياة الثقافية الانكليزية فان المعاملات التجارية بين لندن وباريس تضاعفت بشكل خاص(٤) . وقد أصبح أمرا عاديا أن يقضي الكتاب والرسامون الانجليز فترة تدرب في باريس ، باريس (اعترافات شاب) لجورج مور ، و (تريبلي) لجورج دي مورييه ، و (تار) لويندهام لويس ، و (العبودية البشرية) لسومرست موم ، والبوهيمية ، والفن الجديد ، والرمزية والمدارس ، والعليات حيث ينزل الكتاب المأجورون ، والحركات . وكان يقيم في باريس جماعة بريطانية تحتل الاستوديوهات الفنية تتألف في معظمها من الرسامين الذين غدوا نقاط احتكاك وبث للأفكار . ونتج عن

ذلك أن معظم النزعات الجديدة في باريس في الرسم والكتابة ــ المذاهب الطبيعية ، والرمزية ، والمنحطة ، والجماليات ، والانطباعية ، وما بعد الانطباعية ، والفوفية ، والتكعيبية ــ قد اكتسبت مناصرين انكليز . وسرتان ما تم تمثلها بالرغم من أنها تعرضت أحياناً لغريب التحويرات عند عبور القنال الى الجهة الأخرى . وقد ذهب الميل حقا ليس الى محاكاة مباشرة بل الى تطعيم معقد للتقليد الانجليزي الموروث بالنزعات الأوربية . ويمكننا تقفي طبيعية جورج مور الى حيث أصولها الفرنسية مثلما يمكننا الوقوع في تلك الأصول الفرنسية على كثير من مبادىء وبعض من روح الواقعية لدى جيمس أو حتى آرنولد بينيت . كذلك يمكننا أن نتبين أهمية الصيت الابسني (نسبة الى ابسن) الذي اكتسح أوروبا في الثمانينات والتسعينات في أعمال شو ، وغالزوورذي وجويس .. ان التسعينات هي نقطة بارزة في هذا النوع من التمثل . لقد كان التواصل عبر القنال وثيقا بشكل خاص . وان العقد الذي يبدأ مع (انطباعات وآراء) لجورج مور ، و (صورة دوريان غراي) لوايلد ، وينتهي بكتاب آرثر سيمونز (الحركة الرمزية في الأدب) ، العقد الذي تم فيه تبني كم كبير من المأثور الباريسي عن المذاهب الجمالية ، والمحنطة ، والانطباعية ، والرمزية حتى في دنيا اللباس ، والزخرف ، والميوزيك هول (قاعة المنوعات) ، هذا العقد هو عالمي (كوزموبوليتاني) دون ريب(ه) على انه يمكننا ايضا أن نقتفي تاريخا داخليا أو محليا لهذه التطورات ، وشبيه ذلك يبدو واضحا في العملية التعديلية التي تم بموجبها تطعيم التقليد المحلي المتواصل بهذه المستوردات وفقا لايقاع مميز وبنية تطورية حاسمين بالنسبة للكتابة باللغة الانكليزية .

والحق أن فكرة التعايش المثمر للكوزموبوليتاني والمحلي تغدو مظهرا على غاية من الاهمية لجماليات الفترة بكاملها من الثمانينيات حتى الحرب العالمية الأولى . وهذا يتقلد أشكالا معقدة على نحو خاص في شغل هنري جيمس في الرواية ، وييتس وايليوت في الشعر . وان مناخ التسعينات للفساد الجمالي لـ (الكتاب الأصفر) ، ولارتجاف الحجاب

على حافة الكشف ، وللوعي الممتاز الناشط قبل الانطباع هو عصي على الفهم دون الاشارة الى هويسمانز ، مالارميه ، وفاليري ــ لكنه كذلك عسير الفهم دون الاشارة الى بيتر ، بليك ، والمأثور الشعبي الآيرلندي. ويستمر مزيج مشابه لذلك من العالمية والمحلية بخلائط شتى خلل التيار اللاحق للحركات والنزعات . فهولم ، على سبيل المثال ، الذي يكتسى أهمية بالغة بالنسبة لمناخ التصويرية الباكر تطلع صوب المصادرالفرنسية والألمانية (ولا سيما فورينغر) انما أعاد تأكيد المأثور الانكليزي من « الكلاسيكية »(٦) . أما د. هـ. لورانس ، كما يتبدى لنا بشكل مطرد ، فقد كان فكرا بارعا متجذرا في المحلية وعالميا انتقائيا ، وتوفر على مصادر قليلة الغرابة . ومن خلال فريدا لورانس كان على احتكاك كبير مع بواكير التعبيرية الألمانية في ميونيخ في الفترة التي سبقت الحرب عندما كان يبحث عن توليفة مضادة للعدمية وما بعد نيتشوية . كما ذاعت شهرة بلومزبرى كمحب لفرنسا والثقافة الفرنسية Francophile . كان ذلك مصدر معرض ١٩١٠ ما بعد الانطباعي الحاسم الذي نظمه روجر فراي ، وكذلك كان مادعت الحاجة اليه بوضوح ، هو علم الجمال من النوع المحدث ــ حيث يمكن هنا تقفي مصادر غالية (Gallic = فرنسية) والمانية ، انما أيضا مصادر تعود الى راسكن ، وبيتر ، وفي اتجاه جمالي أرحب ، روح فلاسفة كيمبردج من أمثال ج. اي. مور(٧) . أما بخصوص المراحل اللاحقة من التصويرية Imagism بين ١٩١٢ و ١٩١٥ فقد شهدت فريقا أمريكيا معتبرا (باوند ، ايليوت ، هـ. د. ، جون غولد فليتشر) ودينا عميقا للمصادر الفرنسية . وقد كانت تقارير مجلات ف. س. فلينت بصدد الحركات الفرنسية المعاصرة هي التي ولدت جزئيا فكرة التوفر على حركة اطلاقا ، بينما كانت تلك الحركة ذاتهاتوليفة من موروثات رمزية شتى من اتفاقات أدبية أنفلوفرنسية في التسمينات مع المحدثات الجديدة : سايمونز ، لافورج ، كوربييه ، مالارميه ، فاليري ، وكذلك أيضا برغسون ، ريميه دي غورمان ، (العمل الفرنسي) وأبولينير . على انه رغم الارث الانتقائي العالمي الذي راكمه باوند ــ ذلك النتاج الباكر للدراسات الأدبية المقارنة ــ خلفها فاننا نعرف حق المعرفة

أن الدين الذي يرقى الى دَن والشعراء الميتافيزيقيين (وزعيمهم دَن كما لا يخفى ــ المترجم) والمناجاة الذاتية الدرامية لبراوننغ هو مركزي كذلك(٨) ويتكرر الشيء ذاته مع الدوامية Vorticism : كان ويند هام لويس مقيما في باريس ، وكان منزعه هجينا غريبا من التكعيبية الفرنسية، والمستقبلية الايطالية ــ التي ارتقى بها في لندن بكل همة ونشاط مارينبتي ــ وخصلة قوية من احتفاء انجلو ــ سكسوني(٩) . لقد كانت خمائـر الفترة من ١٨٩٠ الى ١٩٢٠ مزيجا معقدا من الاهتمامات المحلية المتصلة وتمثلا مضيافا للنزعات الأجنبية وصلت معه لدرجة لم يعهدها تاريخ الكتابة والفكر الانجليزيين . وهــذا يعني أن الحركة الحداثية باللغـة الانكليزية كان لها اهتماماتها وطابعها المتميزان وان منازعها وحركاتها لم تكن مطابقة تمام المطابقة لنظرائها في مكان آخر . كذلك يعني هذا أن لندن قد كانت في هذه الفترة تمور بالخليط الاساسي ذاته ــ من الأفكــار والاشكال ذات الاشتقاق العالمي والمحلي معا ــ مما بعث الروح المميـزة للحركة الحداثية .

وحال الحركات كانت هي حال الشخصيات . فقد كانت الفتـرة فترة تسريب لافت للكتاب من أمكنة اخرى والذين استقروا في لنـدن لفترة قد تطول او تقصر . كتب هنري جيمس الذي قطن مركز المدينة في كانون الأول عام ١٨٧٦ : « بالنسبة لمن يراها كما اراها انا تغدو لندن إجمالا اكثر الأشكال الممكنة للحياة . فانا أراها كفنان وكرجل عزب . كشخص تستهويه الملاحظـة ومهنته هي دراسة الحياة البشرية . هي اكبر تجمع للحياة البشرية ــ انها اكمل خلاصة للعالم »(١٠) وما سحر جيمس هو صخب لندن وكثافتها السكانية ، وعمق أعرافها وعاداتها . يمكن القول إنه اختار لندن التي يختارها الواقعي الجمالي . وقد حذا حذوه في الاختيار على مدى السنوات الأربعين اللاحقة كثير من الكتاب الآخرين من الولايات المتحدة ، والكومنولث ، وآيرلندة ، وكلهم وجدوا في لندن مغناطيسا ثقافيا رغم تعدد الأسباب . وبحدود التسعينات كان جوزيف كونراد ، وهنري هارلاند ، وستيفن كرين ، اضافة الى مور ،

ووايلد ، وييتس ، وشو قد استقروا هناك ، في لندن المذاهب الانطباعية، والطبيعية ، والرمزية . وفي السنوات التي سبقت الحرب مباشرة وفد جيل جديد ضم ازرا باوند ، وهيلدا دوليتل ، وروبرت فروست ، وت. س. إيليوت ، وكاترين مانسفيلد ، ووينلدهام لويس بحثاً عن الفنون الجديدة لـ risorgimento القرن العشرين. وهناك من الاختلافات بين هذه الأجيال ماهو هام. فجيمس،على سبيل المثال ، كان كلفا بالكثافة الموروثة للمجتمع الانكليزي بينما كان باوند ـ رغم أنه كرس نفسه لمسألة الأمة الثقافيـة ـ يبحث عن أشكال جديدة وتعـدد للمأثورات القابلة للتمثل والاستيعاب .(١١) وبحـدود ١٩٢٠ كان كثير من سحر لنـدن بالنسبة لهؤلاء القوم قد خبا وغدت باريس مركز الجاذبية الأول ، بالنسبة للجيل الجديـد من المغتربين الأمريكيين قبـل غيرهم . يشكو باونـد قائلا : « الآن ... لم يعد هناك اية حياة فكرية في انكلترا خلال ما يتركز في هذه الغرفة الخماسية (غرفته) بطول عشرة وعرض ثمانية : لقد ولى ريمي (دي غورميـه) وهنري (جيمس) وخبـا ييتس ، وليس هنـاك من اصدارات أدبية من أي نوع في لندن ... » وأعلن عن وداعه المغضب في (هف سيلوين ماوبرلي) وارتحل الى باريس كما فعل فورد مادوكس هوفر ، الآن فورد(١٢) (أي فورد مادوكس فورد ـ المترجم) « وبالنسبة لسنوات ما بعد الحرب حتى ١٩٢٤ أو ١٩٢٥ كان نشاط كل من امريكا وانجلترا أكثر وضوحاً ، ربما ، في باريس منه في اي مكان آخر» ، كما يقول لنا باوند .(١٣) وبحدود الآن أصبح جويس ولورانس أيضا مغتربين ، وكان محور الحركة الحداثيـة باللغة الانكليزيـة يتغير بوضـوح . لكن المأثورات باللغة الانكليزيـة ـ البريطانيـة ، والايرلندية ، والأمريكية ـ تتقاطع مع بعضها وتصب في لندن .

هناك شيء واضح . لن يفيد الأمر في شيء أن نرى الى هذه الظاهرة ببساطة على انهـا تسريب عرضي من الخارج . فهناك مسـألة التقليد الانكليزي الموروث ذاته . ومنـذ السبعينات وما بعد اخـذت المرحلة الناشطة والمركزية للانجاز الادبي الفيكتوري تهن . فقد توفي ديكنز في

عام ١٨٧٠ ، بعد سبع سنوات على رحيل ثاكري . وجورج ايليوت ماتت في عام ١٨٨٠ ، وشهدت الثمانينيات وفاة آرنولد وبراوننغ . واخذ الاحساس بأمل وضعي ليبرالي ، والذي ــ رغم تقييده بنغمات اليأس الكامنة ــ تخلل الانجاز الأدبي الفيكتوري ، يضعف ، وكذا الايمان بمركزية الخيال الأدبي . ونشر كتاب (أصل الانواع) الذي صدر عام ١٨٥٩ حماسا فكريا جديدا بالكامل خلل العصر الفيكتوري المتأخر . لكن مما لا يقل عن ذلك أهمية هو نمو جمهور جديد غير من الناحية السوسولوجية اسس الانتاج الفني . ومع الانتشار التجاري الواسع للأدب ومعرفة القراءة والكتابة ، راهنا ، نشأت طائفة المعجبين بالفنان الجاد ، واشتد البحث عن لغة وشكل يتسمان بالنقاوة . وعلى مدى العقود التالية بدأت حركة الثقافة الأدبية الانكليزية بكاملها تتوجه وجهة جديدة .(١٤) وان ضيافة الكتاب الانكليز للنزعات الأجنبية هي في جزء منها نتيجة هذا التغير التوجهي ، وجزء من انهيار أكبر أصاب المعتقدات الموروثة والتقاليد الجمالية والأخلاقية . ومع انه كان للكتاب الذين وفدوا من أمكنة أخرى تأثير العامل الحفّاز الهام فان وجودهم قد تصادف مع ظهور اثنين ، وربما ثلاثة ، من أكثر الأجيال الأدبية الانكليزية التي ظهرت منذ فترتي الرومانتيين وأوائل الفيكتوريين شهرة ، حيث دعت الى هذا الجيشان الفكري الحاجة الى اعادة تقويم كبرى . توماس هاردي ، صاموئيل بتلر ، جورج جيسينغ ، ايرنست داوسون ، آرثر سايمونز ، د. هـ. لورانس ، أي. أم. فورستر ، فورد مادوكس هوفر ، آرنولد بينيت ، هـ. جـ. ويلز ،ت. أي. هولم ، لايتن ستراتشي ، فيرجينيا وولف ، دوروثي ريتشاردسون ــ هذه الأسماء هي بكل المعايير قائمة استثنائية. وما يوحّد بينهم ، رغم اختلافاتهم غير العادية في المزاج والقصد ، هو احساس طاغ بالانبتات عن الماضي والتزام باعادة صياغة نشطة للفن . وحقيقة المسألة هي انه توجد ماركة انكليزية للحركة الحداثية قابلة التمييز تأسست على معنى التغيير ، وغالبا التحرير ، تطال بتأثيرها أولاء الذين آمنوا بنهاية الحقبة الفيكتورية ، وبداية مرحلة جديدة في المجتمع والفن والفكر . وعلى أثر هذه المعتقدات شهدت لندن

حركة اضطراب فني غير عادية على مدى السنوات الحاسمة ١٨٨٠ — ١٩٢٠ . ولم يأت ذلك الاضطراب فقط من أولئك الذين قبلوا تسمية « الحداثي » . اذ كان يجري خلل التطورات التي شهدتها الفترة نهج اقل رؤيوية ، واكثر تجريبية ، واصلاحية وليبرالية بكثير مما يوحي به ذلك المصطلح . وتبقى الحقيقة التي مؤداها انه كانت هناك اعادة تشكيل كبرى للخبرة والشكل في فتـــرة منعطف القرن في انكلترا ، منـــاخ مـــن التجريب كان فيه ما درجنا على تسميته بالحركة الحداثية علامة حيوية .

- ٢ -

اكان هناك اية اسباب خاصة لقوة لندن الجاذبة على مدى هـــذه الفترة — قوة جذبت ليس الكتاب المغتربين من امكنة أخرى فحسب بل دفعت الكتاب الانكليز للتجمع في جماعات وشلل مدينية ؟ وكما قال جيمس كانت لندن هذه الفترة خلاصة كاملة ، وقد ولدت مأثورا شعبيا (فوكلورا) وكانت — وهذا كان جزءا من جاذبيتها الحيوية — اكبر مدن العالم ، لا تزال تتوسع بسرعة غير عادية يتولد معها مشهد مديني لافت وتقنية ســـاحرة . وبين الستينات ومنعطف القرن تزايدت التجمعـــات السكانية خارج حدود المدينة من ثلاثة ملايين ونصف الى نحو من ستة ملايين ونصف ، نمو لم يتوقف ، تكثفت معه عملية التمدين التي كانت تتواصل فصولا خـــلال كامل القرن ، وهي جزء من الثورة الصناعيـــة والتجارية الانكليزية . وقد ملأت الثمار المنظورة لهذه الثورة الشوارع الى حد ادى معه الوجـــه التكنولوجي للمدينـــة الى احساس بالحماس والاثارة . وغدت لندن في الراهن النقطة الأمامية لتمركز الثقافة الوطنية الانكليزية لاحقة وسابقة دور المدن الاقليمية الكبرى . وقد حازت عـــلى سيادة مطلقة في الاتصالات ، والتجارة ، والأعمال المصرفية ، وبالطبع ، أغلب اشكال النشـــاط الثقافي . ومن خلالهـــا ومنها خرجت الصحف ، والكتب ، وافكار البلاد بمجملها . لقد كانت قصبة (مدينة) كبرى ، وقد درجت العادة على تصويرها ككيان من طبقة وسطى ، صلب ، لا بـــل

متبلد الحس ، تسمه الثقة الامبراطورية ، والتجارة المتوسعة ، والاستقرار الاجتماعي — استقرار يفوق بكثير ما كان يسود في أغلب العواصم الأوربية الأخرى . وعلى اليقين فإنها لم تشهد وبنفس الدرجة انواع الاضطراب الاجتماعي والسياسي الذي أثار حسابات جديدة في أمكنة اخرى . على أن الأوقات قد تم ادراكها ، على العموم ، على أنها أوقات من اعادة بناء اجتماعي وفكري كبير . وكما قال روبرت بروك في عام ١٩١٠ نهاية الحقبة الادواردية ، « تشهد آلية الحياة بأكملها ، وعقول جميع الطبقات واصناف الناس تغيرا مع كل جيل لا يمكن تعرّفه . لست أدري أن « التقدم » مؤكد . كل ما أعرفه هو أن التغير هو كذلك . « وقد بعث على الثقة والاحساس بالتغير حقيقة أن لندن لم تكن ببساطة عاصمة وطنية بل مدينة كوزموبوليتانية (عالمية) . فقد كانت عاصمة لامبراطورية ، ومركزا لتجارة عالمية : وكما تنوه بيديكر فقد ضمت من سكان سكوتلاندة اكثر مما ضمته آبردين ، ومن الايرلنديين أكثر مما ضمته دبلن ، ومن اليهود اكثر مما ضمته فلسطين ، ومن الروم الكاثوليك أكثر مما ضمته روما . وحسب تعبير آسا بريغز ، كانت « مدينة عالمية » لها خلفية عالمية من الأراضي ، مخزنا للثقافة ، والنشر والمال ، والملاحة ، مغناطيسا للهجرة الداخلية من بقاع أخرى من انجلترا والهجرة الخارجية من بقية العالم .(١٥) وعليه ، فقد كانت مدينة المقارنات (التقابلات) الراديكالية والخلطات المعقدة من الشعوب ، تقابلات مرئية ، واجتماعية ، وايديولوجية : « المكان اللا محدود بأكمله كان يعج بايحاءات امكانية لا محدودة واحيانا فاضحة ، بمعان خفية لكن رائعة » ، كما يقول هـ. ج. ويلز في « تونو — بنغي » (١٩٠٩) ، وهي رواية تركز على اكثر الخصائص في المدينة شهرة ، النمو ، التكاثر الخلوي غير العادي . وتحت الاستقرار كانت هناك سيولة ، وغرابة .. واذا كان طراز حياة الطبقة الوسطى فيها محط حسد دولي (أبلغ هربرت هوفر انها كانت حتى عام ١٩١٤ الطف أمكنة السكنى في العالم) وكان مرتبطا بكثافة ثقافة ناجزة فانها اشتهرت أيضا بفعل كتلتها وانداحها الرائعين . كذلك فقد واجهت المفكرين الاجتماعين والكتاب بمشكلة التكتل والمدى ، غرابة

ما دعاه جيسينغ « عالمها السفلى » . كانت غابة وهاوية اضافة لكونها حضارة ، كما أكد ويليام بووث من جيش الخلاص عندما عنون كتابه عن الطرف الشرقي ، محاكيا بـه المستكشف ستانلي « في لنـدن الحالكة والعثور على المخرج » (١٨٩٠) . وعند منعطف القرن حين أخذت مشكلة الكتلة والجماهير تبدو حاسمة بالنسبة للكتاب ومع انتشار الباعث على الاصلاح الاجتماعي أخـذت التقابلات الواضحة ضمن الثقافـة تكتسب شهرة . فقد أعلن السوسيولوجيون عن مناطق لم تستكشف بعد من الفقر ، وبرز الطرف الغربي مقابـل الطرف الشرقي ، فقيرا ، متعـدد اللغات ، وفوضويا ــ العالم الذي مشى زائر أمريكي آخر له رؤية تختلف عن رؤية جيمس متنكرا وهو يبلّغ عنه في روايته الوثائقية (ناس الهاوية) (١٩٠٣) ، أو الذي تفحصه شو في مسرحياته الأولى (مسرحيات غير لطيفة) (١٨٩٨) . في هذا الوقت كانت صور التكاثر والنمو العشوائيين تكمن في قاع الثقافة . وهي تسعف في تفسير الاحساس بالغليان الفكري، وهي ، عـلى اليقين ، مبعث القسم الأعظم من شكل ومضمون الكتابـة المعاصرة .

وعليه ، يغدو منظر لندن المدينة ، من حيث هي مشهد ومجموعة من التقابلات الاجتماعيـة مادة بحث أدبيـة هامة ومصـدرا للأشكال الجديدة . ومن أسباب هذا أن الكتاب ، مثلهم مثل العديد من مواطنيهم، كانوا يخضعون للتمدين ، عقب تيـار الهجرة الى المدينة ، يستشعرون انفعالات العزلة والانفصال ، واليأس والأمل التي تسم حياة المدينة . فمحب الجمال هو المتـأنق dandy والمتـأنق هو شخصية مدينيـة في الأساس ، صـانع للطراز والاسلوب يبرز دون غيره في العرض العـام . ومعتنق المذهب الطبيعي هو أيضا المستكشف الرصين لصراعات الحياة المدينية . وعليـه ، تكون الحركتان الطبيعية والانطباعية ، والروايـة الرمزية المصممة حول الملمح الفني الرئيس motif أو الوعي المتحرك أكثر منـه حـول الشخصيـة المستقرة ، هي جميعـا ، وبشكل جـزئي ، استجابات لخبـرة المدينـة المجمعـة . يتحـدث جيمس في مقدمتـه لـ « الأميرة كاساماسيما » (١٨٨٦) عن الكتاب على أنه مشتق من « بابل

الرمادية الكبرى » في لندن : « الاستكشاف اليقظ للندن ، الهجوم الذي شن مباشرة من قبل المدينــة الكبيرة على خيــال سريع الاستجابة يفسر بشكل كامل قسما عظيما منها » . وفي السنة ذاتها أنتج خيــال سريــع الاستجابة لكنه يعمل من موقع اجتماعي مختلف ومنظور آخر لرؤيــة الحياة ، جورج جيسينغ ، أنتج « ديموس » . وهذه كانت واحدة من جملة روايات على المذهب الطبيعي مبنية على لندن مثلما كان زولا قد بنى رواياته على باريس وفرنسا المدينية . على أن لندن التقابلات والمواجهات الغريبة وغير الواقعيــة قد كانت حاضرة في الرواية منذ ديكنز . وعلى المؤكد لها كبير علاقة مع تلك المبــادلات الغريبــة بين المذهبين الطبيعي والانطباعي ، والواقعي ، وما فوق الواقعي (السوريالي) ، والجبري والجمالي ، والتي تشكل مناخ منعطف القرن . وعليه ، فان لندن المذهب الطبيعي ــ لجيسينــغ ، و (حكايا الشــوارع الدنيئــة) (١٨٩٥) لآرثر موريسون ، و (ليزا من لامبيث) (١٨٩٧) لسومرست موم ، وغيرها ــ تضمحل في لندن محب الجمال : تغدو القصيدة التي نظمت على مقياس حفلة المنوعات المدينية في ويستلر شكلاً مميزاً للتسعينات. والمثال الجيد هي قصيدة ريتشارد لوغاليان : «لندن ، لندن ، يا بهجتنا / زهرة كبرى تتفتح لكن في الليل . . . » . وإذ تبدو أنها تسبغ حياة الريف على المشهد المديني ، فانها تفعل عكس ذلك وتحتفي بالفن الجديــد في المدينــة . وتتقاطع الطبيعية والجمالية في رواية ويليام موريس الطوباوية (أخبار من مكان مجهول) (١٨٩١) حيث الحاضرة الخارجة على النظام ، بعــد اصلاحها ، تغدو مشحونة بالقروسطية . وكما يقول هولبروك جاكسون أعاد كثير من الكتّاب في التسعينيات تأكيد رومانس*لندن كحادثة عارضة في حبهم الحديث الولادة للاصطناعي »(١٦) والفنان المديني ، وقــد غلفته المدينة دون ريب ، إذ هو مقيم هنا ، لا يحاول بتقنياته أنسنة أو تحديد (حصر) المدينة أكثر مما يحــاول أن يلتقط مزيجها المكوّن مــن الواقع

---

* قصة خيالية عن البطولة والحب والمغامرات (م) .

الباهظ واللاواقع الغريب ، أشكالها وحشودها غير المتوقعة ، وظواهر انفصالها الغريبة ، ومبادلاتها السريعة الخاطفة ، ومفسداتها المغرية .

في هذه العملية الميتروبوليتانية تنحو لندن لأن تكون مثال مدينة الحداثة الكبرى كما لبثت نيويورك تفعل منذئذ . الوسيط المتهتك الكاشط ، وهي تضع الطريقة مقابل الفن ، والنمو مقابل الاحتواء .(١٧) هذه الأشياء تغدو جزءاً من مادة تلك الأعمال الحداثية اللاحقة التي تستخدم المدينة لتصل الى قراءة ثقافية محدثة ، ولمقارنة الحضارة التاريخية للماضي مع الانطباعات المفككة المشتتة للحاضر . ومن الملامح المميزة للحركة الحداثية في لندن ، بالمقارنة مع مثيلتها في نيويورك أو ، في الواقع ، في برلين هي انها تنحو ، عند المقارنة ، الى القنوط الثقافي . يعطينا كونراد ذلك بمفارقة ساخرة كبرى في اثنين من أعماله : (قلب الظلام) (١٩٠٢) التي تشق طريقها بحذر من المدينة الجليلة الى بقاع الأرض المظلمة وتصل بين الاثنثين على نحو ملتبس . و (العميل السري) (١٩٠٧) التي تنطلق من رؤية لندن في تكتلها المفرط ـ « مدينة هائلة الحجم تفوق بعض القارات اكتظاظاً . . . مفترس لايرحم للنور العالمي . » وتراصف فيما سيغدو دونما لبس الطريقة الحداثية ، مدينة النور والظلام ، المظاهر الخارجية للنظام في ضوء الشمس الباهر في مقابل الفوضى والافتضاح الكامنين في الأشباح السود للطرف الشرقي . وبعد الحرب تغدو رؤى كهذه أكثر قتامة : محاولة باوند ل « تعليب لندن » في (هف سيلوين ماوبرلي) (١٩١٩ ـ ٢٠) تعتمد على صور متراكبة من الفن والتجارة ، والامكانية الجمالية ، والهدر الثقافي . وتوسّع (الأرض اليباب) (١٩٢٢) ل : ت.س. ايليوت العملية المجازية عن طريق جعلها لندن مثالاً لكل المدن الامبراطورية العظمى للتجارة والسياسة والمهيبة في جلالها البيزنطي ، وكذلك للواجهة الضيقة القاعدة ،المدن الرؤيوية المنهارة مدن الخراب والبرج المتداعي وقد اكتسحتها الجحافل الغازية(١٨) ، وبالطبع فإن الاحساس بالضغط والاجهاد الثقافي يقدم كذلك تفسيراً للحاجة الى فن جديد ، فن التشظي والصور ، فن اللغة المستعادة من

الفوضى وسوء الاستعمال ، فن يواجه المدينة الحديثة لكنه ينشأ عنهـا كذلك في صيغة جديدة شبه شفافة .

والحق أنه ،كما يقترح هولبروك جاكسون، لاريب في أن الوسواس الذي يتصل بالمدينة وذاك المتصل بالأشـكال والأساليب الجديدة كانـا وثيقي الارتباط . ذلك لأن الحركة الحداثية كانت بالطبع ظاهرة مدينية في جلها ــ وكما يسوق جاكسون كلامه « نتـاج ليس انكلترا بل لنـدن الكوزموبوليتانية » ــ وقد اعتمدت على نشاط تلك المجموعات المدينيـة الفنية المختلفة التي ملأت المشهد الثقافي على مدى حقبتنا . وفي فتـرة ما قبل الحرب العالمية الأولى تبرز مرحلتان تكون فيهما هذه المجموعات اكثر وضوحاً للعيان : التسعينات ، عندما استقطرت الحركة باتجـاه الانطباعية ، والانحطاط ، والرمزية ، ذاتها . والسـنوات ما بين ١٩٠٨ و ١٩١٤ عندمـا طفت التصويرية وما بعـد الانطباعيـة ، والفوفيـة ، والمستقبلية ، والدوامية الى السطح . وفي كلتا هاتـين المرحلتين تكتلت المجموعات وتصارعت . وأصبحت المجادلات الشكلية مواضيع كبرى . ونشأت المجلات الجديدة والمطابع الجديدة كيما تعبر عـن آراء جديدة في صيغ جديدة . وغدت انكشافات الصدمة والسخط التي تواكب عـادة نشاط الطليعة ملامح منتظمة في المشهد اللندني . وخلّفت كلتـا هاتين المرحلتين وراءهما مأثوراً شعبياً معتبراً (فوكلورا) وكمّاً من السجلات عن الحماس السائد . يخبرنا هولبروك جاكسون عن التسعينيات :(١٩)

> تواصلت الحيـاة التجريبية في دوامة مـن رد الفعـل الصاخب والمنطق . كانت الأفكار تملأ الفضـاء . لم تكـن الأشياء كما بدت وكانت الرؤى تلف المكان. كانت التسعينيات عقد الألف « حركة » . قال الناس عنها إنها « فترة انتقالية » وكانوا على يقين بأنهم كانوا ينتقلون ليس مـن نظام اجتماعي الى آخر فحسب بل من أخلاقية الى أخرى ، ومن ثقافة الى اخرى ...

مأثور شعبي مماثل من الحماس والابتداع واكب سنوات ما قبل الحرب مباشرة . وكما يخبرنا فورد مادوكس هوفر :(٢٠)

في الحق ، كان الأمر أشـبه بعالم يتفتح ... إذ لـو كددت دماغك المسكين لما لا يقل عن ربع قرن في فقدان الأمل بالعثور في الانجلو ساكسونية على أية آثـار لعملية الفـن الواعي ــ فانه لمن المدهش أن نجد هذه المخلوقات الشابـة لا تطور نظريات الكتابة والفنون التشكيلية فحسب بل تتلقى اضافة لذلك كماً هائلاً مما يدعى « الدعم الشعبي » .

وتطرأ فترة أخرى هامـة في عشرينات القـرن العشرين وقت أن تلاشت الاتصالات الأولى في فترة ما قبل الحرب ، وكان كثير من الكتاب بحدود الآن قد غادروا لندن ، لكن بعد أن ظهرت كبرى الأعمال الرفيعة في الحركة الحداثية باللغة الانكليزية « الأرض اليبـاب » « يوليسيز » . وما أصبح في الفترة الأخيرة أكثر جلاءً هو أن كثيراً من عناصر الاستمرار تربط فترات النشاط الكبير هذه مع بعضها ــ برغم أنـه عند أخـذها بمجملها فانها ترقى الى أن تكون تحولاً كبيراً عن روح العصر الرومانتيكي المتأخر لعقد الثمانينات ، من خلال تجـدد النشاط الكلاسـيكي لأعوام ١٩١٢ ــ ١٤ ، وصولاً الى العدمية التهكمية التـي سادت كثيراً مـن الدوائر في فترة ما بعد الحرب .

هذا ،وهناك شتى المصادر المفيدة لاختبار حيوية مثل هذه الفترات ــ ليست المذكرات أحياناً بالمرشد الجيد ــ وأحدها ، إذا توخينا عرضاً موجزاً شبيهاً بالعرض الحالي ، هو تفحص الحضـور العـام للشلل ، والنزعات ، والمجلات ، والمطابع التي تبثها وتدعمها . ومـن الواضح أن عقد التسعينيات هو فترة الجماعات الجديدة ،والمجلات الجديدة، ودور النشر الجديدة، والأشكال الجديدة من العلاقات بين الكاتب والجمهور . ومن ضمن الجماعات التي مالت في تركيزها على المقاهـي أو النوادي ،

ولربما الأشهر بينها ، كان ذلك لأسباب غير محلية ، في الأغلب ، نادي شعراء القــوافي Rhymers' Club الذي تأسس على يد ييتس وايرنستــرايس وضم ليونيل جونسون ، وايرنست داوسون ، وجــون دافيدسون ، وريتشارد لي غاليان ، وسيلوين إيماج ، وآرثر سايمونز الذي استقطر العمل الجاري من حركة الانحطاط الى الحركة الرمزية في كتابه « الحركة الرمزية في الأدب » (١٨٩٩) والمهدى الى بيتس ، والذي كان مقدراً له أن يكتسب من جديد أهمية جديدة عندما قــاد ت. س. إيليوت الى لافورج ، رامبو ، فيرلين(٢١) كذلك يستحضر باوند هــذه الجماعة في (ماوبرلي) ويوحي بصلتها بالحوادث اللاحقة ملاحظاً في مقطوعة تناقضية وجود « الصورة المشرية دون تحيز / باستطارات الفرح لأجل باخوس وتيربسيكور ، والكنيسة (الصور موضـــع البحث هي ، على الأرجح ، سيلوين ، ولكن لا بد أن باوند قد أعجب بالالتباس) . لكن ييتس الذي يورد الجماعة في مذكراته (ارتعاش الحجاب) (١٩٢٢) مستذكراً اجتماعها كل ليلة « في علية أرضها مفروشة بالرمل في مطعم قديم في الستراند يدعى «Cheshire Cheese» كان ينتقل عبر لندن الجماعات الأخرى ، لندن جماعات الصوفيين والوسطاء ، وجمــاعات السلت ، والعصبة الاشتراكية . وهذه السلسلة هي من السمات البارزة للفترة . وتأتي صورة أكثر اكتمالا اذا القينا نظرة على المطابع الجديدة مثــل Bodley Head والتي كانت في البداية تحت ادارة جــون لين وايلكن ماتيوس قبــل أن يفترقا ليصبحا أهــم ناشرين للجديد في هــذا العقد . ومن المصدر المشترك جاء « الكتاب الأصفر » الذي استمر من عــام ١٨٩٤ حتى ١٨٩٧ في ظل رئاسة التحرير الزاهية لهنري هارلاند ، وهو مغترب أمريكي يتوجه ببصره صوب باريس ، ولفترة من الزمن ، بيردزلي كمحرر فني ، والذي غطى بطباعته مساحة امتدت من هنري جيمس الى ماكس بيربوم(٢٢) وقد تحول بيردزلي الــى المشروع التجــاري المنافس Savoy بتشجيع من ناشر مركز آخر هو ليونارد سميثرز ، حيث جمع فيرلين وبيردزلي الى شو ، وكونراد ، وهافيلوك ايليس . هنا ، وفي مشاريع أخرى ، مثل Dome كان هناك ما هو أكثر من انحطاط . وقد

ارتأت مجلات من مثل (العصر الجديد) و (المجلة الجديدة) أن ساعات الفجر كما ساعات الغسق كانت بالانتظار . وقد مازج عقد التسعينات الحركة الرمزية والحركة الطبيعية ، والجمالية والضمير الاجتماعي والقنوط الانحطاطي وملامح من الأمل النيتشوي والابسني . واذا كان بعض الأعلام قد هربوا، أو توفوا، أو انحدروا، كما قال ييتس، من كراسي البار التي يجلسون عليها قرب منعطف القرن فان بعض اكثر الحرف اهمية في الحركةالحداثية هي لكتاب كانوا كما جيمس، او ييتس، أو كونراد منغمسين عميقا في روح الرمزية أو الانطباعية في عقد التسعينات ومضوا الى أمام ليلتقوا مع تاريخ وخبرة مطالع القرن العشرين . والحق أن ذلك التطور واضح لدى الكثير من الكتاب الذين كان سيشملهم « العالم المتفتح » لهوفر في أعوام ١٩٠٨ ــ ١٤ .

ومن المؤكد أن عقد التسعينات قد غير الجو وبدأ بصبغة أكثر اعتدالا على الرغم من أن درجة التراجع ، كما يقول ريتشارد ايلمان ، قد بولغ فيها كثيرا(٢٣) لقد بدأ القرن بجيشان كبير في عالم الفلسفة ، والأفكار ، والفكر السياسي وكثيرا من الطاقات الفنية الجديدة ــ ولا سيما في الرواية ، ذلك انه بين ١٩٠٠ و ١٩٠٥ صدرت ، على سبيل المثال ، معظم الأعمال الحداثية لهنري جيمس ، (أجنحة الحمامة) ، (السفراء) ، (الطاس الذهبي) ، و (لورد جيم) و (نوسترومو) لكونراد ، و « حيث الملائكة تخشى أن تطأ » . لكن بحدود ١٩٠٨ ــ ٩ كان هناك تجدد ملحوظ النشاط الطليعة ، تحرك جديد ضد الواقعية ، ومرحلة جديدة امتزجت فيها ابتداعات عدة فنون ــ الأدب ، الموسيقى ، الرسم ــ عند العديد من الأمم في اندماج تخيري حديث . وقد شهد عام ١٩٠٨ ، العالم الذي أطلق فيه ماتيس تسمية التكعيبية ، القصائد الأولى لـ : ت. اي. هولم وباوند ، وانطلاقة مجلة (المجلة الجديدة) لفورد مادوكس هوفر بنية أن تكون « الكتاب الأصفر لفاتحة القرن » والتي دمجت المواهب الاقدم مثل موهبة هاردي مع عمل الكشوفات مثل د. هـ. لورانس ، ويندهام لويس ، وباوند ، الذين قدموا لتوهم الى

لندن . وقد كانت هذه أولى الموجات الجديدة والكبيرة للمجلات الحديثة التمركز التي كانت على وشك الظهور . كان « عالم هوفر المتفتح » آخذا بالتفتح . أما عام ١٩٠٩ فقد شهد ظهور « مدرسة » ت. أى . هولم في مطعم ايفل الذي بدأ نقاشا حول الصورة والكلاسيكية ، « المدرسة المنسية » التي قادت الى تطورات لاحقة . وكان الجو يتحول الآن نحو مسحة من الابتداع الفكري ، والتجربة الفائقة ، والعرض الفني ، والكرنفال الجمالي : « كان نوعا من احتفال منتصف الصوم الكبير mi-Carême باشتراك الطبول الضخمة وصافرات التنك الصغيرة والأنوار الزاهية . كان هناك معرض جديد للصور ما بعد الانطباعية يقارب في الطابع والهدف مسيرات المطالبات المهتاجات بحق التصويت من النسوة في شارع وايتهول ، كما يقول أحد المشاركين ، ر. أ. سكوت جيمس(٢٤) وقد كان المعرض الجديد للصور ما بعد الانطباعية في عام ١٩١٠ ــ عام وفاة الملك إدوارد ــ يتوصل من خلال (العصر الجديد) مجلة عقد التسمينات التي اعيد تأسيسها الآن تحت رئاسة أ. ر. أوريج الى الحكم بأن العصر الفيكتوري قد انتهى أخيرا وبزغت حقبة جديدة ومرعبة(٢٥) وشهد هذا الشعور انتشارا واسعا . كانت هذه الأعوام في الراهن ما يدعوه روبرت روس « الثورة الجورجية »(٢٦) وتشمل ليس الشعر الجورجي الجديد الذي كتب في مجموعات شعرية مختارة بتشجيع من إدوارد مارش فحسب ، بل نمو الكثير من الحركات والحملات التي تضم بالطبع التصويرية التي تبدو الآن من الناحية التاريخية الاكثر اهمية ، لكنها كانت واحدة من كثيرات على شاكلتها .

هذا ، ويروج اعلان عن جوّ من النشاط الجديد والمتسارع. كان فورد مادوكس هوفر قد سعى الى ربط الأسود القديمة ــ جيمس ، هاردي شو ــ مع الكتاب الجدد الذين بدؤوا يسترعون الانتباه « الشباب » Les Jeunes في حملة ما بعد تصويرية جديدة بالكامل (٢٧) .

كان الشباب Les Jeunes كما قدموا انفسهم لنا بالترتيب التاريخي ، السيد باوند ، السيد د. هـ. لورانس

السيد نورمان دوغلاس ، السيد فلينت ، هـ. د. ، السيد ريتشارد آلدينغتـون ، السيد ت. أيليـوت ... (في) صالونات التحرير في مجلتنا وجدوا كراسي مريحة وأرائك يتمددون عليها وهم يناقشون مصير أوروبا التي كانت تمور بالاضطراب . الذلك احدثوا ، لمدة ثلاث أو اربع سنوات توجت بالموسم اللندني عام ١٩١٤،الكثير من الضجيج في مدينة كانت على وشك ترجيع صدى انفجارات اشد من ذلك ... كانوا يمثلون اللاتصويرية في الفنون،والشعر الحر ، والرموز في النثر ، والجانب الصاخب في الحياة ، وموت الانطباعية ..

على أن صالونات التحرير في مجلة هوفر لم تكن الا زاوية واحدة فقط من نشاط المجلة الصغيرة الاجمالي . ففي عام ١٩١١ أسس مدلتون موراى ومايكل سادلير «Rhythm» (الايقاع) التي أصبحت لاحقـا (المجلة الزرقاء) على محور لندن ــ باريس ، الأدب ــ الفن . تبنّى موراى اهتمام هولم ببيرغسون بينما شدد سادلير على الفوفية باعتبارها الحركة الجديدة للفن المتوقد النشاط غير الميكانيكي ، وهذه طريقة لعلاج « لا شكلانية الانطباعية » مع المحافظة على ألقها . وقد ولج هذا المناخ أخيرا كل من كاترين مانسفيلد ود. هـ. لورانس اللذين رحبا في (المجلة) بـ (الشعر الجورجي ــ ١٩١١ ــ ١٩١٢) لمارش على انه الجو الجديد المؤذن بالبـزوغ آنئـذ ، اختـراق جـاء مـن العدميـة : « يمثـل العدميون ، المفكرون اليائسون ــ ابسن ، فلوبير ، هاردى ــ الحلم الذي شرعنا بالاستفاقة منه » (٢٨) وفي عام ١٩١٢ أطلق هارولد مونرو الذي كان دكانه لبيع كتب الشعر مركزا رئيسيا للشلل (الصحابة الأدبية) أطلق (مجلة الشعر) التي تحولت بعد سنة الى فصلية جديدة تدعى (الشعر والمسرحية) جمعت مواد اختيرت من التصويرية ، والمستقبلية ، والانطباعية الخ . وشهد عام ١٩١٣ استلام باوند للصفحات الأدبية في المجلة النسائية (المرأة الحرة الجديدة) التي سرعان ما اعيدت تسميتها لتصبح (Egoist) (الأناني) حيث ازدهرت التصويرية جنبا الى جنب

مع ايليوت ، وجويس ، وجمهور كبير من الأمريكيين الجدد يشتمل على ويليام كارلوس ويليامز . وفي عام ١٩١٤ طبع عددان من مجلة ويندهام لويس (Blast) (الانفجار) « مجلة الدوامة الانجليزية العظيمة » بتشجيع من مركز الفن المتمرد في شارع غريت أورموند ، وهي حركة تشكلت من لويس ، باوند ، غوديبه ــ برجيسكا وآخرين ، وهي مكرسة لتغيير شكل الفن والأدب ، والموسيقى ، والعمارة ، وأثاث البيت . وحسب لويس كان المطلب الجوهري للدوامية هو فن الابتكار : « يجب الا يكون هناك صدى لعصر سابق ، أو لطريقة سابقة » . وكانت نتيجة كل هذا النشاط ايمان واع بأن الفنون قد أصبحت الآن في يد طليعة avant-garde مملت ، بعد أن طرحت الماضي جانبا ، على اعادة صنع الفن للحاضر والمستقبل . وقد كثر الآن الجدل الجمالي أمام دعاوى العاجل والملح ، وفي هذا المناخ تكونت معظم الأفكار والأعمال الرئيسة لباوند ، وايليوت ، وجويس ، ولورانس ، ولويس . واشتدت حدة الجو حتى وصلت الى حد الهياج الشديد وذلك لدى ما دعاه ويندهام لويس « رجال ١٩١٤ » ، في السنتين السابقتين على الحرب . قال دوغلاس غولدرنغ : « إن لم يكن لدينا اي أوفنباخ ليضع الجميع في رقص دوامي مسعور على نغمات امتزج فيها المرح الجنوني مع طبول رقصة الموت ، فانه كان هناك رغما عن ذلك تشابه كبير بين باريس الأيام الأخيرة للامبراطورية الثالثة ولندن التي أفاقت عقب السكر لتواجه طوفان الدم في ١٩١٤ »(٢٩) .

لم يكن غولدرنغ وحيدا في احساسه بأن المناخ بأكمله كان مرتبطا ومشروطا بقوى مستعدة لتتهدده ، أو تعدّله ، ولربما تدمره ، القوى التي تدعو للحرب . كانت لحظة انبلاج لورانس وجيزة . فقد قدر له ان يرى مباشرة ليس فجرا بل غسقا ، عالما قديما يأفل وليس عالما جديداً يبدأ . ولعل أفضل حكم على المنعطف الذي سببته الحرب ، والذي جلب حداثة وليس حركة حداثية الى معظم الفنون الانجليزية اللاحقة هو ويندهام لويس الذي لاحظ أن القصة بمجملها كانت تمثل

روحاً جديدة . وفي عام ١٩١٤ قال : «حدث جيشان في الادراك الفني في غرب أوروبا » كان « يزخر بأصوات الهياج والنخير » . وقد بدا أن مدرسة تاريخية عظيمة وجديدة في طور التكون في كل مكان « كان يتم تقفي الارهاصات البنيوية والفلسفية للحياة » ، في كل مكان « كنت تشهد عودة للمبادىء الأولى » . ولربما كانت المدرسة ، يقول لويس ، أكثر اهمية ، واكثر نضجا ، وافضل فنيا من اي شيء في رومانتيكية القرن التاسع عشر :

لم يكن خطأ تسمية هذه الفنون جميعاً بالفنون «الجديدة» فقد كانت النية بشكل خاص تتجه نحو ان تكون هذه الفنون مباهج هذا العالم بعينه . والحق انها كانت تباشير آذنت بتغيرات اجتماعية كبرى . إذ ذاك اطبق الغطاء — وفرصة الفن ضاعت في سيرايبيفو(*) .

وكيف يبدو الأمر من خلال نظرة استرجاعية ؟ يتابع لويس ، وهو يكتب في ١٩٣٧ ليرثي الراي اللاحق . فهو يقترح أن الفترة ستؤول الى ان تبدو الفترة الرئيسة (الافتتاحية) للنشاط المحدث للطليعة ، الحقبة العظيمة للتقدم الجمعي : سوف « تظهر جزيرة السعادة التي لا تضاهي وقد سكنتها مخلوقات غريبة تدعى « باوند » ، « جويس » ، « ويفر » ، هــوالم(٣٠) » .

حين يعود الناس بنظرهم اليهم ، من مجتمع رليب جدا ، حذر ، وخائب . . . سيفرك نقاد ذلك اليوم المستقبلي عيونهم . سيتطلعون اليهم بكل يأس على انهم الطليعة . شيء مرجو بكل ما هنالك من جنون تقريبا . يالها من طاقة . يالها

(*) حيث تم اغتيال آرشيدوق النمسا مما تسبب في اندلاع الحرب العالمية الاولى (م) .

من معايير اسبارطية (تتسم بالصرامة والجلد) بشكل غير
ممكن ، سيهتف الناس ... نحن الرجال الاول لمستقبل لم
يـر النـور .

وعند فحص السجلات من العسير القول إن انجلترا لم تحتز على
فنونها الجديدة . وعلى المدى الطويل يبقى للحكم الذي اطلقه لـويس
صدقه الواقعي .

* * *

الحواشي :

١ ـ لاجل نظرة أكثر سلبية انظر خاصة غراهام هاو (الصورة والخبرة) (لندن ١٩٠٦) و : أ. الفاريز (تشكيل الروح) (لندن ١٩٥٨) والتي تنوه بان « الزخارف التجريبية الحداثية هي موضوع ثانوي في الشعر الانجليزي . وهي ، في جلها ، استيراد امريكي وحاجة امريكية » . على أنه ما من أحد من الناقدين ينكر أن الادب الانجليزي قد مر ب « حركة تحديث » . وتنحو مقالات باوند اللاحقة عن لندن ، مع ذلك ، لأن تكون عدائية باطراد : فالثقافة الادبية الانجليزية رفضت المحدث وبالتالي كانت ميتة ومستنفدة (أنظر رسائل ازرا باوند ١٩٠٧ ـ ١٩٤١) تحرير د. د. بيج (لندن ١٩٥١) .

٢ ـ آرنولد بينيت « الطبقة الوسطى » في « كتب وشخصيات » : ١٩٠٨ ـ ١٩١١ ، (لندن ١٩١٧) وبشأن التعليقات على ما أصبح هجوما واسعا على الجمهور البريطاني ، انظر سي. ك. ستيد « الشعرية الجديدة » : من ييتس الى ايليوت (لندن ١٩١٤) الفصل ٢ .

٣ ـ فورد مادوكس هوفر « الموقف النقدي » (لندن ١٩١١) .

٤ ـ لأجل دراسات عن هذا الاتصال انظر : انيد ستاركي « من غوتييه الى إليوت : تاثير فرنسا على الادب الانجليزي ، ١٨٥١ ـ ١٩٣٩ (لندن ، ١٩٦٠) .

٥ ـ في أمر هذه الاتصالات انظر خاصة فرانك كيرمود «الشاعر والراقص قبل دياغيليف» في « مقالات حديثة » (لندن ١٩٧١) ، وريتشارد ايلمان ، « الاكتشاف الرمزية »، في « الشخصيات الذهبية الغريبة الاطوار Golden Codgers لندن ونيويورك ١٩٧٣) .

٦ ـ آ. د. جونز « حياة وآراء ت. اي. هولم » (لندن ١٩٦٠) .

٧ ـ انظر بهذا الصدد ج. ك. جونستون « جماعة بلومزبري » (لندن ١٩٥٤) .

٨ ـ انظر بهذا الصدد مقالة ناتان زاخ « التصويرية والدوامية » في هذا المجلد .

٩ ـ هناك تقرير جيد عن هـذا المناخ الشـامل في : ((روبرت هـ. روس)) الثورة الجورجية : صعود وانحدار مثل أعلى شعري ، ١٩١٠ ـ ٢٢ (لندن ١٩٦٥) .

١٠ ـ هنري جيمس ، ((دفاتر هنري جيمس)) ، تحرير ماتيسن ومردوك (نيويورك ١٩٤٧) ص ٢٨ .

١١ ـ يستكشف الان هولدر هذا التقابل بالتفصيل في كتابه ((ثلاثة مسافرين يبحثون عن أوروبا : دراسة عن هنري جيمس ، ازرا بباوند ، ت. س. ايليوت (فيلادلفيا ولنـدن ١٩٦٦) .

١٢ ـ ازرا باوند ، رسالة الى ويليام كارلوس ويليامز ، ١٩٢٠ . مقتبسة في تشارلز نورمان ازرا باوند : سيرة حياة (لندن ١٩٦٩) ص ٢٢٧ .

١٣ ـ ازرا باوند ، ((خط تغير تاريخ اليوم)) (١٩٣٤) أعيدت طباعته في ((المقالات الأدبية لازرا باوند)) ، تحرير ت. س. ايليوت (لندن ١٩٦٠) ص ٨٢ .

١٤ ـ لقد استكشف هذا التطور في الثقافة الانجليزية الأدبية ومضامينه بالنسبة لنمو كل من التحديث في المجتمع والحركة الحداثية في الأدب ، في كتابي ((السياق الاجتماعي للأدب الانجليزي الحديث (اكسـفورد ١٩٧١) حيث تم التوسـع في دراسة كثير من المسائل التي تم بحثها هنا .

١٥ ـ آسا بريغز ((المدن الفيكتورية)) (لندن ١٩٦٤) . لقد اعتمدت على هذا الكتاب الرائع في عدة نقاط هنا .

١٦ ـ هولبروك جاكسون ، ((تسعينات القرن التاسع عشر)) (لندن ١٩١٣) . الاقتباس من ص : ١٠٥ من طبعة بنغوان الثانية .

١٧ ـ تمت دراسة هذا الموضوع بشكل موسع في مونرو ك. سبيرز ((ديونيسوس والمدينة : الحركة الحداثية في شعر القرن العشرين)) (نيويورك ولندن ١٩٧٠) والذي فيه ايضا تعليقات موحية عن تطور الحركة الحداثية في لندن .

١٨ ـ هذه الصورة المزدوجة أو استكشافها بشكل يدعو للاعجاب في فرانك كيرمود ، ((ت. س. ايليوت)) في ((مقالات حديثة)) (لندن ١٩٧١) .

١٩ ـ هولبروك جاكسون ((تسعينات القرن التاسع عشر)) ، طبعة ثانية بنغوان ، ص ٢٩.

٢٠ـ فورد مادوكس هوفر ، Thus to Revisit (لندن ١٩٢١) ص ١٣٦ ـ ٧ .

٢١ ـ انظر ريتشارد ايلمان « الاكتشاف الرمزية في Golden Codgers (لنـــدن ونيويورك ١٩٧٣) .

٢٢ ـ من هذه المرحلة هناك كتاب مفيد هو كتاب كاتلين ليون ميكس « دراسة بالاصفر: الكتاب الاصفر والمساهمون فيه » (لندن ١٩٦٠) .

٢٣ ـ ريتشارد ايلمان « وجهان لادوارد » في Golden Codgers (لنـدن ونيويورك ١٩٧٣) .

٢٤ ـ ر. أ. سكوت جيمس « التكتلات الحديثة في الأدب الانجليزي » ، بوكمان ، مجلد نيويورك ، ايلول ١٩٣١) .

٢٥ ـ عن اهمية هذه المجلة في المشهد اللندني انظر والاس مارتن « العصر الجديد في ظل Orage : فصول في التاريخ الثقافي الانكليزي (مانشستر ونيويورك ١٩٦٧).

٢٦ ـ روبرت هـ. روس « الثورة الجورجية » (لندن ١٩٦٥) .

٢٧ ـ فورد مادوكس هوفر Thus to Revisit ، (لندن ١٩٢١) ص ٥٩ ـ ٦٤ .

٢٨ ـ د. هـ. لورانس « الشعر الجورجي » Rhythm مجلد ٢ ، عدد ٧ (آذار ١٩١٣) ـ طبعة ثانية في د. هـ. لورانس Phoenix (لندن ١٩٣٦) .

٢٩ ـ دوغلاس غولدرنغ ، South Lodge ، (لندن ١٩٤٣) . كان غولدرنغ مساعد هوفر في تحرير المجلة الانكليزية .

٣٠ ـ ويند هام لويس ، Blasting and Bombarding (لندن ١٩٣٧) ص ٢٥٤ ـ ٦٢ .

- ٤ -

الحركات الأدبيــة

في المركز من اي وصف يتناول الحركة الحداثية لا بد أن تتوضع الأسماء الكبيرة والأعمــال الكبيرة . انمــا فيما هو خارج نطاق الأفراد ، كانت هناك الحركات . ولقد تم الاقرار عموما بأن الحركة الحداثية كانت الى حد بعيد حركة الحركات . وتنقسم النزعة في شكلها الواسع الــى متوالية من المراحــل ، والنظريات ، والجماعــات الاجتماعيــة ، والتي تقع في مراحل مختلفة في أوقات مختلفة لكن فيها من العوامل المشتركة ما يجعلها تؤلف مجموعة مسيطرة من الجماليات والأمزجة . بعض هذه الحركات كان جماعات اجتماعيــة ، وبعضها الآخر كان نظريات فكريــة وجمالية واسعة انتقلت من بلد لآخر . لكن بعضها الآخر كان جماعــات صغيرة من الناشطين . وعلى الغالب فقد كانت الحركات البعد السلوكي للكتابة الحداثية . فقد ساعدت في المحافظة على صورتها كقوة سياســية حديثة ، كطليعة avant-garde حقة . أما المقالات الاخرى في القسم التالي فهي ، في جلّها وثائقيــة معنية بالحركات الأكبر ، والأكثر خصباً وانتاجية ، وبالأين ، والمتى ، والماذا في هذه الحركات . وتمتد القائمــة على نطاق يشمل أوسع النزعات الدوليــة كالرمزية وصولاً الى الحركات الأكثر محلية ، والنهائية ، انما الهامة على نحو حاسم ، كالدوامية . لكن ما يجدر تذكره هو أن كثيرا من الكتاب الرئيسيين للحركة الحداثية لم يتحزبوا على الخصوص مع هذه الحركات . فقد اشتغلوا في محيطهم ، ووقعوا على افكارهم ، بينما كانت الحركات نفســها في الغالب العمــل الرئيس لشخصيات اقــل اهميــة والتي تمثل إنجازها في النهايــة في الحركات ، والبيانات ، والمعارض التي كانت السبب وراءها .

الحركات والمجلات والبيانات

تركة الحركة الطبيعية

بقلم مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين

ان حركة في الفنون ـ مطلق حركة ـ تخمر أمة بكاملها بسرعة تدعو للدهشة ، فافكارها تتدفق من خلال الصحافة اليومية، والاسبوعية والشهرية بسرعة الماء المتدفق من الفجوات الى ان تصل اخيرا الى الفصليات وتطال بازعاجها حتى الأكاديميين الغافين فوق سلل اوراقهم المهملة .. »

فورد مادوكس فورد ، « العودة الى الامس » (١٩٢٣)

ـ ١ ـ

« لست أبالي في الواقع بالكلمة « حركة طبيعية » اكثر مما تفعل انت » ، اخبر إميل زولا فلوبير الذي كان اعترض على استخدامه لهذه التسمية البرنامجية ، « ومع ذلك لا افتأ اعبدها ثانية وثالثة لان الأشياء بحاجة الى ان تسمى كيما يعتبرها الجمهور جديدة » . على أن هناك جدلا سنناقشه لاحقا ـ حول ما اذا كانت ما آلت تسميته الى « الحركة الطبيعية » هو ، بالتحديد ، واحدة من الحركات الحداثية الحقة . لكن ليس هناك أدنى شك بأن زولا ـ في تعبيره عن إيمانه بالحاجة لتسمية

ميله والاعلان عنه ، واعطائه منهاجاً وبياناً ــ كان ، والى حد بعيد ، يعمل بروحية الحركة الحداثية . ذلك لأن مبدأ الحركة كان مكّونا أساسيا للحركة الحداثية ، جزءا أساسيا من تماسكها وتطورها . وعندما عاين باوند خبير التكتيك الأول في السياسة الأدبية المشهد في لندن عام ١٩١٢ قر رأيه على أن الحاجة كانت تدعو الى حركة . وهكذا فقد نظم واحدة بمعونة بعض الأصدقاء في مشرب للنساي في كنسنفتون داعيا اياها Imagisme (التصويرية) . وقد اقنع واحدة من هؤلاء ، هيلدا دوليتل بالتوقيع على قصائدها « هـ. د. كاتبة تصويرية » ، وأصدر البيانات واختص لنفسه بأجزاء من المجلات للارتقاء بالحركة وترويجها . كما جذب كتاباً آخرين ، ومعظهم لم تكن لديه الا فكرة مبهمة عن مبادىء المذهب التصويري ، الى كتابة مجلدات لها عناوين برنامجية . وعلى العموم فقد تصرف ــ كما ساق ويندهام لويس ملاحظته لاحقاً ــ كبادن باول يجمع الجميع تحت خيمته . وكانت النتيجة تمركزا حادا للجو التجريبي بنتائج واسعة النطاق . وكما زولا (أوتزارا وبريتون ، لاحقا) فقد أدرك باوند ان الطليعة تعمل احسن ما تعمل ، وتترك ميسمها ، عندما تقوم بحملات منظمة ، أو عندما يعمل كتابها ككادر .

في كتابه الموحي « النظرية والطليعة » (١٩٦٨) توفر ريناتو بوغيولي على بعض الملاحظات المفيدة جدا بصدد الدورين الاجتماعي والسياسي للحركات ، واللذين كانا لا يقلان اهمية عن دورها الجمالي . فهو يرى ان أحد الملامح المميزة للفنون الحديثة هو وجودها في الوسط وطراز الحياة اللذين تولدت عنهما ــ طراز حياة الطليعة الذي يعمل فيه الفنان كنوع من محارب مغوار جمالي (وأحيانا كمحارب سياسي صراح أيضا) مولع بالأساليب المتميزة ، والعرض الاجتماعي الفاضح ، والانسحاب من المعايير البورجوازية ، ومظاهر التماسك والتضامن ضمن الجماعة .(١) بالطبع لم يدع كثير من الكتاب الحداثيين ، وغالبا الأهم بينهم ، أنفسهم يجرون الى فعل الطليعة ، وأداء المجموعة من هذا القبيل ــ على الرغم من أنهم جرّدوا كمبدأ شيئا مثّل بالنسبة لآخرين بصورة رئيسة اساسا

لتضامن الجماعة ــ قضية حزبية . ومع ذلك فهم يمتحون ، حتى عندما لم يجرّوا الى داخل الفعل ، من فورة نشاط الحركة . وعلى الطرف الآخر للموشور كان هناك بالطبع العديد من الفاعلين ضمن الحركة الذين لم يدعوا أنفسهم يجرّون الى الهاء الكتابة . او الى فردانية خطرة . وبغض اهمية كتّاب كتزارا ، أو مارينيتي ، أو بريتون هو انهم ليسوا كتابا بقدر ما هم حدث لا يمكن تمييزه عن مشروع الحركة الذي ابتدعه الواحد منهم . والحق أن التضمين تمثل في ان الفنون الجديدة لم تخلق بل أنجزت ، ومثلت ، وعرضت ، وقذفت في عين الجمهور ، أو في وجهه . وقد كان هذا على الدوام بعدا من ابعاد الحافز وراء الحركة والذي سبق بذاته ظهور الحركة الحداثية بوقت طويل . لكن فكرة الأداء المسرحي الراديكالي ذاتها تصبح في بعض الجماليات الحديثة نظرية معادية للفن ، نوعاً من نفي ينكر الأهمية الشكلية للتعبير المخلد في الزمان . وتبلغ هذه الفكرة ذروتها في المستقبلية والدادائية ، والسوريالية ، وتستمر في كثير من النظريات الراهنة عن الحركة كمسرح . وعليه ، فغد حلت الأحداث محل التجمعات الشللية . وكان مسلك المشاركين ذاته ما دعاه مارينيتي « الفن كفعل عدواني » . وتحولت الأجناس التقليدية الى حوادث متعددة الوسائل الاعلامية تعمل كجرائد ثقافية فورية ، أو كأفعال لتنمية الوعي ، أو كعروض جماعية غفل التوقيع . وعليه ، تصبح البيانات ، ومطاعم الرقص والغناء (كباريهات) ، والواقعات . والعروض ، الأوساط الجديدة التي يتطلبها الفن الحديث ، وهجوماً على التقاليد القديمة ــ من الملامح العامة لنشاط الحركة هو كونها خروجا على كافة أو معظم الافتراضات أو الاحتمالات القائمة حول الطابع الجمالي والاجتماعي للفن والفنان .

وبالطبع ، كان هناك انواع عدة من الحركات ، من الـ «isms» (يات = ياءات النسبة في نهاية اسم كل حركة : تعبيري ، انطباعية ... الخ ــ م ــ) من الأنماط الاسلوبية العامة حتى الشلل المحلية . وبعد الحركات ذاته ليس خاصية الحركة الحداثية وحدها . ومن حيث

المدارس أو مجموعات النظريات الجمالية فقد كانت الحركات منذ أمد ذات أهمية في الفن ، ولا سيما في الفنون المرئية . ومن حيث جماعات الطليعة ذات الميول المستقبلية فان الحركات ترقى الى الحركة الرومانتيكية . وهناك قول صريح عن روح الطليعة في كتاب سيلي « دفاع عن الشعر » (١٨٢١ ، ونشر عام ١٨٤٠) حيث الشعراء هم « مفسرو الالهام الذي يتأبى على الفهم ، مرايا الأطياف العملاقة التي يلقيها المستقبل على الحاضر » . ومن حيث شلل المختصين الفنيين الزاهية ، العدوانية ، المنبتة عن مجتمعها ، جماعات كتل بروليتارية العالم الابداعي فانها ترقى بالتأكيد الى الأيام الأولى للمأثور البوهيمي . ظهرت بوهيميا في باريس الثلاثينيات (القرن التاسع عشر) ، هذا الوسط المستبشر والمعدم الذي يقوم هنري ميرجر بتسجيله لنا. هنا تحولت الأزمة التقليدية لـ Grub Street* ــ فائض في المبدعين النشطين مع نقص في رعاة الفن الميسورين ــ الى مستنبت بهيج للفنون غير المقبولة ، فن المرفوضين refusés ، فن فاضل بسبب الاهمال ذاته الذي لقيه . توفر بوهيميا سوسيولوجيا مثالية لجل" الباعث على الحركة ، كما يبين سيزار غرانا في كتابه « البوهيمي مقابل البورجوازي » (١٩٦٤) حيث يلخص عنوانه ذاته جزءا من القسم الاجتماعي الكامن في العرض ، واللاتقليدية الأخلاقية ، والاتساخ ، والفقر(٢) . وفي معرض تبريره لفقره الزاهي وعبقريته الزاهية إنما المهملة قدم البوهيمي التفسير الأساسي للطليعة : عمله كان متكيفا ليس مع الحاضر بل مع المستقبل ، ليس مع الوعي المعاصر بل مع الوعي لا بد أن يتعلم كيف يأتي . وكانت مهمته تتمثل في اكتشاف لغة جديدة للأشكال يجب تعلمها قبل ان يحدث الفهم . وبالنتيجة ، فقد حصلت بوهيميا على معظم دعمها من داخلها ذاته . كانت تحفظ أمنها ، وتطلق أحكامها من ذاتها ، وتصيب شهرة لتلقى القبول في الآتي ، وتخلق مؤسساتها خارج الثقافة الأورثوذكسية . وكثير من هذا سترثه الحركة الحداثية .

(*) شارع قديم في لندن كان مباءة الادباء الذين اصابتهم حرفة الادب وضنك عيشهم (م)

لكن متى ، والحالة هذه ، تصبح الرغبة هذه من جانب الحركات في أن تكون محدثة ، حركة حداثية ؟ لقد راينا سابقا مدى الصعوبة التي تكتنف تاريخ ذلك . وبالطبع ، كان ذلك سببا للخصام بين الحركات ذاتها . على أن جانبا من الجواب ، رغم ذلك ، يكمن فعلا في زخم تلك الحركات ذاتها . فهو يكمن في تسارع المتوالية ، الوتيرة المتنامية للجيل الأسلوبي السمة ، تكثيف المأثور الذي يحدث عندما تتحول شتى أشكال الأسلبة (اتباع اسلوب محدد) الى اسلوب هو حسب وايلي سيفر « مبني على التقنيات التي يتجاوزها » .(٣) وكذا يكمن في تعدد كثير من انواع الحركات بشكل تتقاطع معه النزعات الفلسفية التوكيد اساسا مع أخرى جمالية التوكيد على اغالب ، وكذا مع اخرى سلوكية التوكيد (مثل هذا المركب يوجد في العلائق القائمة بين الحركات الطبيعية ، والرمزية ، والانحطاطية) . ويكمن فضلا عن ذلك في الدخول غير المتوقع لبعض نظريات الوعي الجديدة ، والجوانية ، والتعقيد الفني ، والتجريد، والشكل العسر ، الى المعادلة . لكن من المستحسن بالنسبة للمحلل الثقافي وهو يعاين القرن التاسع عشر ويبحث عن مكان بين النزعات ينطلق منه ، أن يتحرى الحركة الطبيعية والتطور المنطلق منها والمتجاوز لها ــ Uberwindung des Naturalismus (غزو الطبيعة) ذاك الذي اعلن مراراً وبتوق أن عقد الثمانينات قد اسلمه الى عقد التسعينيات ، والذي منه يبدأ كمّ كبير من البرامج الجديدة بالتبلور .

- ٢ -

لعل تحلل الحركة الطبيعية يلقى احسن الفهم من خلال صورة . على ضوء المصباح في L'intérieur (الداخل او الدخيلة) لميترلينك (١٩٨٤) يستغرق شيخ في التامل المؤسسي في قصة انتحار احدى الفتيات غرقا . « لم ؟ » يسأل متعجبا . « ما من أحد يعرف . ماذا عسى اي واحد أن يعرف ؟... لا يمكنك أن تنفذ ببصرك الى داخل النفس كما تفعل داخل غرفة » . هنا ، في هذه العبارة ، تكمن طبيعة التحدي الجديد ومحدوديات التعريف والتي لا بد أن الكتاب الذين سعوا الى

دفعها الى ما بعد حدود الحركة الطبيعية وصولا الى الانطباعية ، أو الرمزية ، أو السيكولوجية ، قد شعروا بها : هنا يكمن الاستمرار والانقطاع. ولطالما استهوت الدخائل أصحاب المذهب الطبيعي. فعن طريق «إزالة الجدار الرابع» (حسب المصطلح القياسي في ممارساتهم) فانهم قد فتحوا آفاق دخائل منزلية ، حلبات من التوتر الاجتماعي والعائلي تم بداخلها تمثيل تلك الصراعات المريعة التي شغلت طويلاً أواخر القرن التاسع عشر : صراع الطموح الفردي والالتزام الاجتماعي ، جذب الميل الشخصي مقابل واجبات القرابة، تصادم التقليد الموروث وتحقيق الذات . وضمن تلك الدخائل المنزلية وجدت المنازع الوضعية ، والجبرية ، والبيئية لكثير من كتاب أواخر القرن التاسع عشر وسطها الملائم . هنا استقطرت تلك القوى الخارج ـ فردية التي ضغطت على الفرد أواخر القرن التاسع عشر : الوراثة ، المحيط ، النواهي الأخلاقية الصارمة ، الاكراه المفروض من السياسة ، والصحافة ، والدين . لكن الاهتمامات الجديدة التي كان ميترلينك شاهدا عليها ، تنصب على نوع من الدخائل : على الحياة الجوانية ، النفس l'âme, die seele, sjaelen . هذا ، وقد شدد بول بورجيه ــ الذي أثار كتابه (مقالات في علم النفس المعاصر) (١٨٨٣ ـ ٥) كثيراً من الأفكار الجديدة ، بقدر ما اثار كتاب ويليام جيمس في البلدان التي تتكلم الانجليزية ــ على أن (نفسنا هي قصر الأساطير notre âme est le palais des légendes) وفي وقت سابق في عقد الثمانينات أصبح ستريندبرغ مهووسا بظاهرة « قتل النفس soul أو « القتل النفسي » psychic التي قادته الى استكشاف ما دعاه « تشعع النفس واندياحها » . أما برجيبجيفسكي ، وهو الناطق المفوه باسم جماعة المذهب ما بعد الطبيعي في برلين فقد رأى أن مهمة الشاعر تكمن في كشف عرى النفس (The naked soul) وفي وقت باكر يعود الى عام ١٨٩٠ شدد كنت هامسون على معاصريه أن يهتموا بتلك « المشاعر الجزئية » التي تسم « اللاشعور وحتى يومنا هذا ، حياة النفس التي تكاد تعدم التفسير كلية » .

(*) بالفرنسية والالمانية على التوالي .

ان النفس باللغة الانجليزية soul تموه على نحو مزعج مجال الدلالة أو الاشارة الذي تحتازه الكلمتان l'âme و die seels فالأخيرتان تصلان الى عمق حياة العقل ، القلب ، وحتى الأعصاب . وهذه النقطة لم تفت هنري جيمس عندما رسم في عام ١٨٩٢ مسرحية (هيداجابلر) بأنها « أساسا ذلك الشيء غير الدرامي المفترض ، ليس صورة فعل بل حالة . إنها صورة طبيعية ، قصة ما قد يدعوه بول بورجيه état d'âme (حالة نفس) ، وقصة حالة الأعصاب ، وأيضا حالة النفس ، حالة المزاج ، والصحة ، والحسرة ، واليأس(٤) . ولكن امام هذه النفس ــ العقل ، الروح ، الاعصاب ، النفس psyche الوعي أو الشعور consciousness ــ ليس هناك جدار رابع ليفتح كيما تصبح الملاحظة المباشرة بالامكان : لا شيء يسمع او يرى على الفور ، أو في متناول الحواس الخمس المعهودة . وعلى الجانب الآخر يتوضع كثير مما ينأى عن باع العقل . كان هناك من الاشارات ما أبان للشاهد الشديد الحساسية ، الحدسي تلك التقلبات السرية للدفق اللامحدود والتغير اللانهائي في الحياة الجوانية ، ذلك الواقع الذي لم يعط بشكل موضوعي بل الشيء الذي يدرك ذاتياً من خلال الشعور، حركة ناشطة للعقل اقتنصها ويليام جيمس في كتابه « مبادىء علم النفس » (١٨٩) في قياس مشهور : « النهر » او « التيار » هما الاستعارتان اللتان عن طريقهما يمكن وصفها بكل ما هنالك من طبيعية . عند الحديث عنها لاحقا دعنا نسمها تيار الفكر ، او الشعور ، او الحياة الذاتية)(٥) لقد كانت واقعا يمكن تصيده فقط في فيض معين من الشعور (الوعي) ، واقع شخصية ما ، واقع الفنان ، واقعا داخل بيت حار كما في « البيوت الحارة » لميترلينك ، مغلقا ، مغشى بالبخار ، متوارياً وراء الواح من الزجاج الأخضر القاتم ، او كما الاعماق المخيفة التي تسند زنبقة رودنباخ المائية وهي تعلو سطح الماء بكل البراءة التي هناك . وبالنسبة لهوفمانستال ، كما كتب عام ١٨٩٣ ، هناك شيئان حديثان بشكل طاغ : التشريح الذاتي للتنفس ، من نحو ، والهروب من نحو آخر .

وانه لأمر مركزي بالنسبة لروح عقد التسعينيات أن تثبت مثل هذه البصائر الجديدة وجودها ، وفي الفنون . كانت المشكلة تكمن في الغالب في كيفية تعريفها وتسميتها . وقد شعر البعض بأن هذا قد احال الحركة الطبيعية قوة مستنفدة ، طريقة في الفنون آلية وفي الأساس غير تخيلية ، تعتمد على المحاكاة المتأنية أكثر مـن الاستيعاب التخيلي ، وتنبع من weltanschauung (رؤية الحياة) محدودة وآلية أكثر منها من فهم حدسي . وكانت النتيجة الطبيعية ، والحالة هذه ، اعلان الولاء للرمزية أو الانطباعية ، او الرومانتيكية الجديدة ، أو الانحطاطية . أما آخرون ، بالمقارنة ، فقد أقروا بكل سماحة النفس بالدَين الفني الحقيقي تماما الذي كان الاسلوب الجديد يدين به للقديم ، وكرّموا الشجاعة والاستقامة اللتين كشف أصحاب المـذهب الطبيعي بموجبهما ما كان التهيب قد أخفاه ، أو كبته ، أو تجاهله في السابق . لقد كانت « الحركة الطبيعية » تسمية أعلى مقاما من أن تطرح جانبا بخفة . والجديد في نظرهم كان التحول في الحركة الطبيعية وليس رفضها . وقد كانت التسمية « الحركة الطبيعية النفسية » محط حظوة بالغة . وفي عدد من الأمثلة كان الجديد ببساطة مسألة ضم والحاق annexation ـ كما عندما أعلن فريدريك مايكل فيلز عند افتتـاح Freie Bühne (المسرح الحـر) الفييني أن « الحركة الطبيعية » كمصطلح كانت مـن الشمولية والاعجاب بحيث لا تدعو الحاجة احدا لأن يتردد في تبنّيه(٦) :

في المآل كل واحد هو طبيعي المذهب . الانسان الذي يحرص كل الحرص على محاكاة العالم الخارجي بكل تفاصيله، محتفظا بشكل صارم بكل فوضى الأشياء العارضة أو التافهة أو العديمة الشأن هو طبيعي المذهب . الانسان الذي يغرق نفسه في لجة العالم الجواني ويتقفى بعناية مشوبة بالقلق كـل فرق جزئي صغير في حياة نفسه هو معتنق للمذهب الطبيعي . وختاما ، فكل رومانتيكي هو طبيعي المذهب ...

كل شاعر جيد هو طبيعي المذهب . مهما تكن الاشارات المثالية ، او الرومانتيكية ، أو الرمزية التي قد يتوفر عليها.

- ٣ -

لكن اذا كنا نجد هنا اسس الحركة الحداثية فانه يمكن ان نضيف فنقول إن الاختيار الدلالي لفيلز كان يمثل خير تمثيل مسار التطورات الحداثية التي تحدث ، من تراجع المذهب الطبيعي في أوروبا الى نشوء المذهب التعبيري . ضمن هذه الفترة ـ كما في كثير غيرها ـ يتطور الابتداع احياناً مما سبقه . وعلى نحو مماثل فانه ، احياناً ، قد يرفضه. هناك قفزات تتم دونما دافع لها ، وتحولات لا يمكن التنبؤ بها . وحتى قوانين التغير تبدو احيانا انها تتغير . والمصطلحات تختلف مع اختلاف المكان . وما ترسمه برلين على انه رومانتيكية جديدة تنعته فيينا بالانطباعية . وفي بعض الدوائر نرى ان الرمزية ، والرومانتيكية الجديدة، والانطباعية ، والانحطاطية، تحتسب ذات الشيء . وفي دوائر اخرى حيث قد تكون الفوارق ادق وأصغر نرى ان الفكرة القائلة إن الرمزية تخلق مزيجا من الذات والموضوع بينما لا تفعل ذلك الرومانتيكية الجديده تؤدي الى مزيد من القسيمات . وعند جماعة ما ظهرت الانحطاطية جليا أنها مذمة بينما عند جماعات اخرى كانت يافطة تحدّ تتسم بالكبرياء . هنا ترتبط الحركة الرمزية بالحركة الجمالية ، وهناك لا تحتاز هذه الأخيرة على اي اعتراف بها . وباختصار ، فالتسميات ليست دلائل حاسمة على الأساليب .

هذا ، وبغية فهم الحركات الحداثية (وتلك الحركات الناتجة عن الحركة الطبيعية التي سيناقشها القسم التالي بالتفصيل) من الحيوي أن يكون هناك اقرار بأنها تختلف أيما اختلاف في الطراز وتمتد على مدى طويل من الخبرة التاريخية . وبعضها (مثل الانحطاطية) هو استقطار من أجواء جيلية رحيبة . وبعضها الآخر (كالتصويرية) يرتبط ببرامج جمالية او نظريات دقيقة . بعضها تسميات متاخرة لنشاطات موجودة

مسبقا (كما هي الحال مع التعبيرية الألمانية) . وبعضها الآخر يجد التسمية أولاً والبرنامج لاحقاً . بعضها ينعم بقرابة عامة ويزدهر في أمكنة شتى وينتقل من أمة لأمة (كالرمزية) ، بالتسمية ذاتها أحيانا وبغيرها احيانا أخرى ، وبعضها الآخر (كالدوامية) كانت مرة والى الأبد جماعات صغيرة . في بعض الأمثلة تعرّف الحركة الواحدة شغل جيل أو بلد بعينه (كالمستقبلية الروسية أو التعبيرية الألمانية) بينما ، في أمثلة أخرى ، تتجلى كمكون صغير في مشروع ابداعي أكبر بكثير . واذ نعاينها جميعا ، حركة حركة ، وبلداً بلداً فاننا نرى ليس منظومة متعاظلة بل سعاراً من أشكال وطاقات فنية متنوعة التعبير والتبرير ، وقنوات غريبة من المؤثرات وتبدلات المعاني ، ونتبين شتى التقاليد والرموز كما الخرائط المرسومة بمساقط ومقاييس مختلفة .

على أن محاولة تهدف لتنظيم وتمييز شتى مستويات العِظَم البادي يمكن ان تكون مسعفة . وعليه ، تأتي أولاً تلك التسميات التي تزعم — بحسب مرتبتها في الأهمية ودرجتها في التجريد — النسب مع تقلبات تاريخية في الحساسية أسبق وأكبر . وفي السجل الدائم يظهر التفريق بين الرومانتيكية والكلاسيكية الاستمرار الأكبر . على هذا المستوى أعقب الحركة الرومانتيكية لعقد التسعينيات (بنوع من التاريخانية المقلوبة) الكلاسيكية الجديدة لمطالع القرن الجديد . كانت المثالية الجديدة تسمية مفضلة لدى البعض الذي أدرك المضمون الفلسفي لمؤلفاته . أما الحركة الطبيعية الجديدة كمصطلح فقد استهوت باستمرار ، من بين آخرين ، ستريندبرغ . وحركة الروكوكو الجديدة راجت شعبيتها لفترة وجيزة كبديل للبوهيمية . بيد أن الجهود المعاصرة تعدم الدقة على الغالب ، وهي تتنقل من مرحلة الى مرحلة داخل الحركة الحداثية . ومع نظرة الى الوراء نلقيها عليها جميعاً نرى ان تعابير أخرى كانت اثيرة. وقد لقيت الكلاسيكية بعض الاستمرار . لكن وايلي سيفر ، ولأسباب وجيهة ، قد ساند (كما راينا) بقوة زعم الحركة التكعيبية بأنها أفضل التسميات في هذه الطائفة الواسعة النطاق . وهذا هو المستوى الذي تسدي اليه

التسمية حركة حداثية ذاتها بشكل شامل خدمة . على أنه يأتي تاليا لهـذه التسميات التاريخية ـ الاسلوبية ، وعلى نطـاق أصغر ، تلك المفهومات التي اشتقت في المقام الاول من تطورات اسلوبية في الرسـم والفنون المرئية ، وتقترن ، في العادة ، بدلالة تقنية محددة : والاجلى بينها هي الحركات الانطباعية ، والتعبيرية ، و (مع الزمن) السوريالية، اضافـة الى الفوفيـة والمستقبلية ، و ـ عنـد استخدامها العادي ـ التكعيبية . وتشكل التسميات : الزخرف ، الفن الجديد ، ما بعـد الانطباعية تسميات مفيـدة شاملة . ثم ، ومع الهبوط في سلم تدرج الأسـاليب والحركات الـى السياسات والاتجاهـات ، ومـن ثم الى «المدارس» والجماعات، نجد ان التصنيفات تضيق اكثر وتدق اكثر. تفيد Jugendstil (والتي تؤخذ مرارا ان لم يكن كلية على انها المعادل الالماني للفن الجديد Art Nouveau) احيانا كتسمية شاملة تغطي مرحلة كاملة من الفن والأدب . لكـن رغم تشابه الأسماء «Junges Osterreich» و «Jungestdeutchland La Jeune Belgique ، «Unga Sverige» فانهاتختلف من حيث المرتبة وليس لهامن القواسم المشتركة بينهاسوى الفتوة والحماس، والسخط. (لقيت احدى المحاولات الفاترة من قبل أحد افراد المجموعة الأخيرة لتأسيس «فرنسا الفتاة» الفشل على نحو مؤس، ربما لوجود الكثير منها من قبل) . أما بالنسبة لمضامين fin de siècle (نهاية القرن) و Jlhrhundertwende فقد كانتا متباعدتين بشكل أكبر مما يبدو عليه الفارق البسيط في الترتيب التاريخي الذي يوحيان بـه . وعلى نحـو مماثل فان الروابط بين الكتابة الانكليزية لعقد التسعينيات ـ بمضامينها الخضراء ـ الصفراء ـ والسويدية mittiotalet هي دقيقة وواهية . ومن الواضح أن الأسماء المتشابهة لا تعقد روابط فيما بينها . فهي تخفي مناخات واضحة ومحددة . ولا يلفي المرء نفسه على محلية بشكل جـلي ـ la belle époque (الحقبـة الجميلة) ، die Grunderzeit الشفق السيلتي ، والجورجيون هي تسميات واضحة التموضع المكاني . وعندمـا ننتقـل الى مسـتوى نادي الشـعراء (أصحاب القـوافي) Rhymers' Club أو cafe Griensteidl أو Zum Schwirzen Ferkel

فاننا نعرف مكان وقوفنا : بين شلل من الناس متميزة يجمع بينها جدل أو قضية مشتركة . لكن المنظـور الشامل بالطبع ينضوي تحت عنوان الحركة ، من أكبر الأساليب الفنية الى أصغر الشلل الفردية .

ولهذا السبب من المفيد والضروري محاولة تمتين عرى كل هذه المراحل والجماعات والتسميات والأعمال ضمن تصميم أوروبي شامل ، إنما هو سبب كذلك يدفعنا الى الحذر الشديد . هذا ، وإن البارز في عصر الحركة الحداثية هو التسارع الـذي لا سابقة له في حركة المرور الفكرية بين الأمم ، لكن التسميات ذاتها، في بعض الأحايين ، تعبر الحدود بشكل أسرع من الفلسفات أو التقنيات الفعلية التي تنطوي عليها . ومن الأمثلة الواضحـة على ذلك ما نقع عليه في نقطة انطلاقنا ، مع « تراجع الحركة الطبيعية » ذاته . اذ ، حتى في تلك البلدان التي أصبحت فيها الحركة الطبيعية الزي الغالب وبالتالي شيئاً يحدو الى التغيير أو رد الفعل فان التغير لم يحدث بشكل موحد . والحق أنه حتى ضمن البلد الواحد ، أو الجماعة الألسنية الواحدة ، يمكن للمرء أن يتبين أنها قد اثرت على نحو مختلف على مختلف الاجناس من رواية ، ومسرحية ، وشعر غنائي . وقـد أظهرت المانيا تخلفا زمنيا بالمقارنة مع فرنسا ، واسكندنافيا أو (على نحو أقـل وضوحا) روسيا . وأمريكا بدورها اظهرت تخلفا زمنياً أكبر . وقد كتب الناقد الدانمركي جورج برانديس الى اثنين من قادة الحركة الطبيعية الألمانية (آرنو هولز ويوهان شلاف) في عام ١٨٩٠ : « كمراقب خارجي من الغريب أن الاحظ أن الحركـة الطبيعية المتشددة لم تثبت وجودها بقوة في المانيا الا راهنا ، في اللحظة ذاتها التي توشك التطورات الجديدة في فرنسا واسكندنافيا أن تزيحها» . واللافت أن الهرج الذي تولد عن هذا التحول القلق والتناقضي أحيانا كان ذا خطر (شان) دولي ــ ولعله فاق في تأثيره هيمنة الحركة الطبيعية ذاتها . هذا لأن قوى أخرى كانت تتفكك في الوقت ذاته : أشكال الحركة الرومانتية ، أشكال الواقعية ، أشكال الوضعية ، أشكال الثقافة . وقد كان هنالك تنقيب شره عن الفنون الجديدة ، واحساس كبير بتحـول

الأشكال . في هـذا المنـاخ ازدهرت المبادلات الـدولية والاستعارات (الاستدانات) غير المصرّح بها . ازدادت الترجمات على نحو مذهل كمّاً ومرض كيفاً . وقد اظهر النشر المتزامن أو العرض المسرحي المتزامن في عدد من اللغات المختلفة لعمل مؤلف ما ـ والمثال الأشهر في عقـد التسعينيات كان إبسن ـ انتعاشا غير مألوف ، حيث أطلعت المسـارح في طائفة واسعة من العواصم الثقافية الأوربية المشاهدين على أحـدث المؤلفين المسرحيين . وقد وسّع الناشرون قوائمهم من الكتاب الأجانب . وتكاثرت الأسماء المتميزة بأوربيتها . وبدات « الهجرة الثقافية »تستهوي بشكل متنام العقول المبدعة : لقد اصبحت فترات الاقامة في الخارج ، إن لم يكن الاغتراب بشكل كامل ـ كما ألمعنا سابقاً ـ شيئاً مألوفاً بالنسبة للكتاب والفنانين حيث شكلت باريس المغناطيس البارز . وقد تأتى عن هذا كله نتائج شكلية واضحة . كان تلاقح الأفكار ليس فقط بين مختلف امم اوروبا المعزولة عن بعضها و (امريكا) بل كذلك بين مختلف فنون الادب ، والموسيقى ، والرسم ، والنحت ، يتم على نطاق غير معهود سـابقـا .

وبالنتيجة ، واجمالا للقول ، فإن مختلف الحركات تجتمع على تحول عن الفروقات الرومانتية الدقيقة للحركة الرمزية باتجاه شكل للصورة اكثر قساوة ، وآلية ، ولا شخصية او كلاسيكية ، من جمالية واثقة الى نظرة للوضع الثقافي الحديث اكثر ابتلاء بالتازم ، من طموح الكليانية الفنية الى افتتان بالتفكيك . ومعظمها يبدي اشكالا مماثلة من التبرير الذاتي : انتفاء الايمان بالواقع الموضوعي و « الكلمة » ، اللغة المتاسسة ؛ وافتتان باللاشعور ؛ اهتمام بضغوطات البيئة الصناعية والتغير المتسارع؛ الرغبـة في اكتشـاف بنية فنية دالـة في الفوضى المتناميـة . على ان الاختلافات قد تكون ، رغماً عن ذلك ، جذرية وهامة ، وغالباً ما قادت الى سياسات مختلفة كلية (كما ، على سبيل المثال ، مع السوريالية والمستقبلية) ، والى طرائق فنية مختلفة ، والى آراء مختلفة عن اهمية الفن واحتمالات ديمومته . ومع ذلك ، تبقى المشابهات لافتة للنظر ،

ولاسيما اذا نظر أحدنا الى الفن ذاته وليس الى التبريرات المقدمة : الى اهتمامه (الفن) المتنامي بالتجريد والمنظورية ، وتبديد الاطارات التقليدية للأجناس والأشكال الفنية ، وشخصنة اللغة (أي الحكم على الأشياء بحسب الأشخاص أصحاب العلاقـة) ، وبشتى الأشـكال الرمزية أو التصويرية الحديثة ، وبالاهتمام ببعض الأشياء الاستقطارية كالآلة أو المدينة الحديثة . وهنا بالذات يستشعر المرء شيئا من قبيل الاسلوب الفني الشائع . في الوقت ذاته ، لئن ندرك الاستعمالات المتباينة جدا التي وسمت ، لنقل ، الشكل المكاني ، مبدأ اللاشخصانية ، اسلوب تيار الوعي في السرد ، الشعر الحر ، أو الكولاج ، فان هذا يستجلب تحذيرا بأن القضايا المتباينة جذريا قد تكون كامنة في الأساليب التي تبدو على تشابه كبير . ليست الحركات نموا راديكاليا يقود الى تركيب synthesis واحد صحيح ، رغم امكانية تقفي خطوط هامة خلالها للانتقال ، لنقل ، من التعبيرية الى الدادائية والسوريالية . ليس هناك من فهم عام واحد ، ولحظات الخلق الأمثل تأتي عند نقاط عشوائية في المتوالية .

- ٤ -

مثلما هي نزعة الـ : « يّات » «isms» (ياءات النسبة في ، مثلا ، التعبيرية ، الرومانتية ، الخ ــ المترجم) فان الحركة الحداثية كانت جوا مفاقما للتفريقات الجمالية ، والثقافية ، والسياسية ، بنـوع مـن سيكولوجيا وسوسيولوجيا ، وشكلانية عامة . وكما هي الحال مع الفرق كافة ، أدبية كانت أم سياسية ، ــ وقد كان تشكل وعمـل الحركات على هدي من هذه النظائر ــ فان « ية » «ism» مالت نحـو الانشقاق ، والطائفية . وعليه ، فقد حشدت (الحركات) بشكل مناسب المريدين ، وأقامت المعارض ، ومثلت مسرحياتها على الملأ . وقد اكتسى اهمية كبرى بالنسبة لتاريخها ، والحالة هذه ، البيانات التي قدمتهـا والمجلات التي روجتها أو أصدرتها . والحق أن كثيرا من هذه الحركات قد فرض وجوده من خلال وثائق من هذا القبيل : اندفاعات الشكـل والمضمون . فعلى سبيل المثال ، تشكل بيانات مارينيتي وثائق على غاية

من السحر بحد ذاتها . وعلى نحو مماثل ، صنع ويندهام لويس (بلاست) مجلة الحركة الدوامية بغلافها البني الأرجواني ، حيث كانت ، والى حد بعيد بياناً في ذاتها . أما بالنسبة لتزارا ، وبريتون وآخرين حيث كانت اهم قضاياهم التي رفعوا شعارها من قبيل ثورة الكلمـة ، او الثـورة السوريالية ، فقد كان البيان هو الشكل الفني . وبالنسبة للمجلة الصغيرة فقد كانت هذه ، على الغالب ، نظيراً أو امتداداً لصيغة البيان . وإذ هي في الواقع ظاهرة جديدة فقد مثلت ، في غالب الأحيان ، خصخصة لعملية النشر حيث شكلت المقابل المنطقي للمجلة الكبيرة الرسمية ، الجادة ، النقاشية . وقد كان من خلال هذه المجلات ، والى حد بعيد ، أن أحرزت الأعمال الطالعة للحركة الحداثية انتشارها ، وثقفت جمهورها ، كما فعلت (يوليسيز من خلال المجلة الصغيرة (Little Review) . وبالتدريج فقد كانت المجلة الصغيرة على نحو خجول هي التي شرعت ، في فتـرة شركات النشر الكبرى ، تتولى ليس العمل المحلي لحركات معينة بـل المهام الأكبر للنشر الثقافي . وقد أصبحت مثل هذه المجلات ، بما لها من محدودية انما تميز في القراء ، وتخصص ، ورقي ، عادة ، في الذائقة ، والميالة (غالباً) الى جمع شتى الفنون سوية ، اصبحت وسائط التعبير الرئيسة من جديد المواهب . وبنهاية القرن التاسع عشر كانت المجلات من هـذا القبيل جزءاً حاسماً من المشهد الادبي . وهي ، على ما رأينـا في المقالات السابقة ، مؤشر ناجع جداً على مستوى ونطاق النشـاط التجريبي العام في الثقافات الوطنية بعينها .

ومثلما يمكن تصنيف الحركات ، بشكل تقريبي ، في أنواع ، كذلك يمكن تصنيف المجلات . فبعضها متميز على نحو خاص في خلقه بيئة جمالية شاملة تمتزج فيها التطورات الجديدة في الكتابة والفنون المرئية ليستقطر منها موقف ، مركب بياني وطباعي مميز : وعليه ، فقد انجزت van nu en straks ۱۸۹۲) في هولاندة ، والكتاب الأصفر Yellow Book (۱۸۹٤) في انجلترا ، و Pan (۱۸۹٥) في المانيا ، و Ver Sacrum (۱۸۹۸) في النمسا ، هذا العمل الاسلوبي الهام . اما غيرها فقد كانت

بالتحديد مجلات Tendenz (الاتجاه) أو مجلات حركات، مثل الدادائية (Dada) لتزارا ، أو (الأدب) للوى آراغون ، وفيليب سوبو واندريه بريتون (تأسست عام ١٩١٩) والتي رعت بدورها Premier Vendredi de Littérature (يوم الجمعة الأول في الأدب) ، وهي مناسبة لقراءة البيانات في قصر Palais des Fêtes في باريس ، وامتدادات مماثلة كبرى خارج الصفحة المطبوعة . وقد كان هناك العديد من هذه المجلات في البلدان الغربية كافة ، وبأعداد كبيرة في فرنسا والولايات المتحدة بخاصة ، حيث دفعها للوجود النشاط الواسع الانتشار للكتابة التجريبية . وعلى الغالب فقد كانت مولعة بخلق جو ساخط وبأية وسيلة بدءاً بالعنوان الصفي (مجلة عبر الاطلنطي) وصولا الى عنوان مفرداتي أو عباري عنيف (Die Aktion, Der Sturm, Secession, Broom) على أن المجلات لم تكن بكافة وثيقة الارتباط بحركة وحيدة وواحدة . فبعضها استضاف عدة حركات ، أو كان ببساطة ملتزماً بصورة عامة بالأدب التجريبي . وقد نقلت مجلتا (الأناني) في لندن ، و (شعر) في شيكاغو كلتاهما الحركة التصويرية ، وهذا يعود في قسم كبير منه الى وجود باوند في كلتيهما ، لكنهما نقلتا أيضا سلسلة واسعة من الأساليب الحداثية ، وكذا فعل العديد من المجلات المغتربة ـ كـ Scession و Broom ـ في باريس في عقد العشرينات من القرن العشرين . وقد عملت (المجلات) بدرجات أكبر أو أصغر من الالتزام ، كمراكز للمناقشات الجمالية ومراكز تجميع ونشر للأفكار . والحق أنه مثلما أصبحت المجلات الصغيرة المراكز الأولى لتأسيس الذائقة الجديدة كذلك فقد كان لها دورها في تأسيس الكتاب الجدد ، والواقع أن هذه المجلات ، كما يلاحظ فردريك هوفمان ، وتشارلز آلن ، وكارولين أو لريخ عند معاينتهم لشركات الصحافة الأمريكية والانكليزية الصغيرة ، (المجلة الصغيرة) (١٩٤٧) فإن هذه المجلات نشرت أولاً لنحو من ٨٠ بالمئة من « أعظم نقادنا ، وروائينا ، وقصاصينا اهمية في فترة ما بعد ١٩١٢ »(٧) . وقد تنامى ، مع مضي

الزمن ، شكل من اشكال النشر الحداثية اكثر رسمية : المجلة الحداثية مثل
Nouvelle Revue Francaise
أو
Criterion, Dial, Die Neue Rundschau

حيث اكتسبت الحركات والتجارب ، بدرجات متفاوتة من الضيافة ، قطعا (شكلا) من المحترمية ، واثارت ، على نحو لا مفر منه ، ادعاء مضادا جديدا من موجة من التجريبيين اكثر جدة . ومن الجدير بالاهمية أن نلاحظ ان هذا التطور هو أكثر من عرَض للمصالحة البشرية : هو مؤشر هام على الطريقة التي اكتسبت اعترافا نقديا وتجاريا، وبالتالي صدى أسلوبيا اوسع .

ولعله هنا يكمن المؤشر على نجاح الحركات ـ وعلى فشلها كذلك . ذلك انه كان واضحا بشكل خاص أن ما اتت به قد متح من اشياء جديدة في مكان آخر ، وعلى نحو مماثل ، فإن ما ساهمت في خلقه تجاوزها الى مصادر أكثر عمومية ، ويمكن القول إن التجريب قد بدا عموما في مناخ من الاهمال الواضح ، وشق طريقه بالمشهد العام ، مؤسسا ممارساته ومعاييره ، مؤكدا أهميته المتميزة للعصور . وبحدود العشرينات تم كسب العديد من معارك القبول والاعتراف . وبعيداً عن السوريالية فقد تلاشى جزء كبير من حماس الحركات الأول برغم ظهور العديد من الشلل الجديدة . وقد بدات الأعمال العظمى المنجزة لكامل المسعى تبرز من حيث الأهمية ، وبدات تظهر أعمال اكثر جدّة ، اعمال يسر ظهورها الكمية الكبيرة المتراكمة من قبل من نقاش وانجاز الطليعة . وهنا يمكنك أن تتبين الدافع الحداثي يعلو ، غالبا ، على النزعات التي دفعت باتجاه أساليب جديدة وافتراضات جديدة . وإن اعمالا من قبيل (يوليسيز) ، أو (الأرض اليباب) ، او (مراثي دوينو) هي اعمال خيال وسمته الحداثة لا يلائمه قط اي تفسير لأية حركة . نحن بحاجة الى أن ننظر في الاصطدامات والاندماجات لكثير من الحركات كي تعيننا على فهم الكيفية التي أوجدت هذه الأعمال ، بينما ندرك في النهاية أن الحركة الحداثية كانت اكثر من الحركات ، والمجلات ، والبيانات التي تنضوي تحتها ، وهي قريبة لأن تكون ، اخيراً ، اسلوبا حديثا شموليا .

الحواشي :

(١) ريناتو بوغيولي ، نظرية الطليعة ، ترجمة جيرالد (كيمبردج ، ماساتشوستس ١٩٦٨) .

(٢) سيزار غرانك ، البوهيمي مقابل البورجوازي : المجتمع الفرنسي والأديب الفرنسي في القرن التاسع عشر (نيويورك ولندن ١٩٦٤) . انظر كذلك هيلموت كروز ، Die Boheme ، (شتوبغارت ١٩٦٨) .

(٣) وايلي سيفر ، من الروكوكو الى التكعيبية في الفن والأدب (نيويورك ١٩٦٠) . فحوى فرضية سيفر في هذا الكتاب هي أن أسلوب الفترة يؤول الى النضج نتيجة تراكم التقنيات التي تندمج في طريقة للتصوير متماسكة أو مؤتلفة « في تجانس تام مع فكر ذلك العصر وعلمه » . وعليه فهو يميز بين « الاسلوب » و « الأسلبة » : « للتمييز : لا صبح التقنية أسلوبا حتى يمكن استعمالها في تصوير كفؤ لنظرة معاصرة عن العالم ، ومثلما هي مناطق بواكير النهضة فان فنون القرن التاسع عشر هي منطقة تصارع تقنيات التصوير . ولسنا نقع على اسلوب حديث بشكل حقيقي الا في التكعيبية — وهي اسلوب يلخص ويؤالف بين التقنيات الكثيرة التي استنبطتها الانطباعية ، وما بعد الانطباعية والفن الجديد » . (ص

(٥) هنري جيمس ، (في مناسبة « هيدا غابلر ») ، المجلة الجديدة ، حزيران ١٨٩١ .

(٥) ويليام جيمس ، « مبادىء علم النفس » (نيويورك ١٨٩٠) ، مجلد ١ ، حزيران ١٨٩١ .

(٦) فريدريك مايكل فيلز ، «Die Moderne» ، في «Moderne Rundschau» رقم ٤ ، ١٨٩١ ، ص ٧٩ وما يلي .

(٧) ف. ج. هوفمان ، سي آلن وسي. ف. أوالريخ ، المجلة الصغيرة ، تاريخ وببليوغرافيا (برنستون ١٩٤٧) ، ص ١ .

الحـــركـــات

الرمــزية ، والانحطاطيــــة ، والانطباعيــة

بقلــم : كلايف ســكوت

— ١ —

كانت خاتمة القرن التاسع عشر وفـيرة في الأسماء التي منحتهـا لحركاتها الأدبية مما أعطى الفوارق بين هــذه الأسماء توكيــداً يعــدم التناسب . وفي الراهن يتبين المرء صلات القربى المتعددة بشكل أكثـر وضوحاً ، ويرى الفوارق أساساً على انها فوارق في التوكيد . في الوقت ذاته ، واكب النزعة للتعاظل وتعدّي فن على آخـر ، وإتاحة الفرصــة للحواس كي تغتصب الواحدة منها وظائف غيرها ، ســعي الفنون لتطوير مقتنياتها الثمينة التي تميزها وتختص بها دون غيرها . فبالنسبة للبعض نحا الشعر نحو مزيد من النقاوة ، واقترب الرسم من التركيب الثنائي البعد في الخط واللون . ومن بين التسميات تبرز ثلاث : الحركة الرمزية والانطباعية ، والانحطاطية . وهذه لا مرية في أهميتها الشاملة بالنســبة لقرننا . وما تخلّفه لنا حقاً هو الجدل المستمر حول الأولويات . فأولاء الذين يثمّنون في الحركة الحداثية سعيها الـى الخبرة الخــام ، وحتى بدائيتها ، والذين يرون في الحركة الانطباعية قاسماً مشتركاً بالنســبة للحركات السائدة منعطف القرن قــد يقفون في صــف هوزر الذي ينعت الحركة الانطباعية في (التاريخ الاجتماعي للفن) بـ « آخر أسلوب » أوربي « يكتسب مشروعية شاملة » . أما أولئك الآخرون الذين يرون في الأدب

الحداثي تحريراً للنص ، وللكلمة ، سيشيرون، على الأرجح، الى الحركة الرمزية على أنها مصدر العمل القائم بذاتــه الذي يعيش ضمن تعدديــة أسرار لغته ، وهم يقفون بالأحرى مع إدموند ويلسـون الذي ، كما ذهب في « قلعة أكسل » رأى أسس الأدب الحديث في « تطور الحركة الرمزية واندغامها أو صراعها مع الحركة الطبيعية » .

— ٢ —

تحتوي الحركــة الرمزية بداخلهــا على تحول مــن عنصر جمالي رومانتيكي إلى آخر تهكمي بشكل جديد . وتنطوي مهمة فهمها على عملية فهم في المقام الأول لستيفان مالارميه (١٨٤٢ — ٩٨) ، لكن بول فاليري (١٨٧١ — ١٩٤٥) ، الخلف « المباشر » لمالارميه ، هو الذي يشير بكل وضوح الى التحول في عادة القراءة التي تفرضها الحركة الرمزية والقائم عليها جل عنصرها الجمالي :(١)

« لأمــد بعيــد كان **الصوت البشري** أساس ، وشرط **الأدب** بكافــة ....

جاء يوم كان القارىء فيه يقرأ بعينه فقط دون أن يكلف بشرح الأشياء أو سماعها ، وطرأ على الأدب مــن جراء ذلك **تحول تام** .

تطور من المنطوق الــى المقروء سطحياً — مــن الايقاعي والمتتالي الى اللحظي — مــن الذي يستسيغــه الجمهــور ويطالب به الى ما تستسيغه وتتمثله العين السريعة النهمة ، الحرة في سياحتها على الصفحة .

إن القصيدة الرمزية هي القصيدة الــتي لا تنتعش بالصوت الذي ينفخ الحياة بداخلها بقــدر ما تنتتعش بالعين الجوالــة التي لا تني عــن التطواف القلق فوق الصفحة جيئة وذهاباً ، وقد شبكتها بحبائلها لحظة

دائمـة العـود ومتنوعة الخطـر . وإن غيـاب ما يدعوه مالارميـه في Crise de Vers (أزمة الشعر) (١٨٨٦ ــ ٩٢ ــ ٩٦) « المتجه الحماسي الشخصي للعبارة » يفسح في المجـال لفن يدين للأشكال أكثر مما يدين للشاعر . فالشكل يضاعف المعاني حتى وهو ينطق بها . والقصيدة تغدو حشداً من المقاطع المنطوقة الموحدة والشاملة . وتركيب الجملة المنحرف لكن المكدود عند مالارميه يفقد الجملة مركزيتها متحدياً أكثر منه متوقعاً الحل . وعلى الغالب ، فان هذا الطلسم grimoire الشديد الكلفة يفجره لحظياً مجموعات اعتراضية وفجائية من أسماء لا يقيدها علم للنحو ، لجوجة متعرجة بشكل رائع :(٢)

مشعل شهرة ، دم مزبد ، ذهب ، عاصفة
ليل ، قنوط ، وحجارة ثمينة

يعدد جان موريا في (بيان الرمزية) بعضاً من الطرائق الأسلوبيـة التي تختص بها اللغة المركبة للرمزية(٣)

... كلمات لا دنس فيها ، الفترة التي تخلق قوساً داعمـاً وحيداً والمتناوبة مع فترة من تواترات ايقاعية متماوجـة ، ومقاطع دالة من حشو الكلام ، ومقاطع مـن حذف يسـمها الغموض ، وجملة معلقة تعدم التسلسل النحوي ،واحساس منبعث من اجتراء وتعددية في الأشكال .

وما ننعته في العادة بالشعر الغنائي هو اهليليجي لأن جل مهمته هو تقفي الحيدانات العاطفية والفكرية . والبيت الغنائي لن يقـوى قط على احتواء ذاته بشكل مناسب ، وهو دائم التمدد بغية الوصول الى ما يلحّ في التعبير عنه ، الى ما يجعل الوقفة عند نهاية البيت حاسمة بالنسبة لتحققه الذاتي . في الشـعر الرومانتي تمتلىء الوقفات الـى حـد كبير بمضامين الصوت . أما هنا فالترقيم البلاغي للبيت يترجم الى صـمت مصوّت ، وترديدات التعجب ، وانتهاء القنـوط ، والصمت المعـوّق

للسؤال . هذا ، وتمتلىء الوقفات ــ بعبارة أدق المساحات ــ في نهاية ابيات مالارميه بالتمرين الذهني . هاهنا تتجمع وتتدامج وتتصادم المعاني التي يطفح بها البيت . وحين يستخدم مالارميه الترقيم البلاغي التقليدي فانه يفرغه الى حد كبير من قوته البلاغية . فعلى سبيل المثال ، تفيد علامات التعجب أحياناً في اضفاء هالة على الكلمة (Anastase ! Lys !) وأحياناً الشارة المرئية لمعنى كلمة (Hyperbole ! Ventige !) ، وأحياناً تنبيه العين بدقة وخطر فكرة ما Naif baiser des plus funèbres ! (قبلة ساذجة وكالحة بحق) .

لم يخش مالارميه قط من المبالغة في تقويم مبلغ المسؤولية الشعرية التي يمكن أن يحملها الفراغ الأبيض :(٤)

« إن البنية الفكرية التحتية للقصيدة تخفي ذاتها ، وهي حاضرة ــ ونشطة في الفراغ الأبيض الذي يفصل ما بين المقاطع وفي بياض الورقة: صمت حافل بالمعنى، لا يقل روعة عند تأليفه عن الأبيات ذاتها » .

في الفراغ الأبيض تكمن الواقعية الصرف للفكرة : « أن نفكر يعني ان نكتب بدون اكسسوارات أو همس ، لكن بالكلمة الخالدة التي لما تزل مضمرة ». هذا ما يقوله مالارميه في(أزمة الشعر) . لكن اللغة «السامية والعليا » التي نشدها الرمزيون بنهم شديد ، والتي يمكن أن توصل مثل هذه الفكرة ، مع محافظتها على تماسك إضمار الكلمة، معدومة . وتتمثل مهمة مالارميه ، والحالة هذه ، في استخدام لغة غير تامة بطريقة يتم فيها توصيل (ابلاغ) الفراغ الأبيض الذي تعدت اللغة عليه. ومنه جمال الأيحاء . ونظراً لأن الفراغ الأبيض هو شرط وجوده ، فان الشعر يقارب بشكل كبير اللغة « السامية أو العالية » . ومع كل توقيره للكلمة المفردة، فان الوحدة العاملة الأساسية عند مالارميه هي البيت، هذا لأن سلامته العروضية مكفولة من قبل الصحيفة البيضاء التي تغلفه ، والتي هي بمثابة نظيره المفهومي . فالبيت (يعوض عن نقائص اللغة)«أزمة الشعر» .

الكتابة بالنسبة لمالارميه هي عملية محددة (بتشديد وكسر الدال) * يفلح الشكل في بزّها . واللغة ذاتها تسعى الى التعريف والتحليل ، يميع الشكل والفراغ الذي يتولد عنه ويتدامجان ثانية . وتغدو كتابة الشعر وسيلة لتفعيل ما هو مفقود .

هذا ، وان القصيدة مركبة من الكلمة والمحو . والرمز من الشيء والفكرة ، والحضور والغياب . وقصائد مالارميه هي عمليات نفي . ففيها ينفي ما تأكد على الفور ويتلاشى معناه . ومن المنفيات بكافة يشتق الغياب الذي لا ينفى ، الرمز ، الذي لا شيء يحل محله والذي هو «l'objet tu» (٥) « الشيء المنفي » :

> ان استحضار الشيء المنفي ، بشعاع (شبه ظل) مبتكر على نحو خاص بمساعدة الكلمات الدالة ، وغير المباشرة دائما والتي لا تفتأ تمحو نفسها في صمت تكاملي ينطوي على مشروع يقارب عمل الخلق ...

وعليه ، فان «rose dans les ténèbres» (وردة في الظلال) لاتخرج بشكل رائع وبديع الا مع نهاية « النهوض من الردف والوثبة » ، لان الأصيص خال. وبالعكس، لا يمكن للشاعر أن يبتعث ثدي المراة المسترجلة amazon المفقود(**) الا باستحضار ثدي عشيقته (؟) الموجود في «Mes bouquins refermés» (كتبي مغلقة) . وما يميز الرمز عن الاستعارة ، والحالة هذه ، هو انه بينما لا تحتاز الاستعارة الا على وجود محلّي داخل القصيدة فان الرمز يلهم القصيدة بكاملها ويمكن أن تندرج القصيدة تحته كما العنوان . والحق أن ظهور الرمز يتصادف عادة مع

---

* من وضع حدا أو قيّد (م) .

** أمازون : محاربة من عرق خرافي زعمت الأساطير أن هؤلاء المحاربات كن يقمن بالقرب من البحر الأسود . وهي امراة مذكرة . يفسر الاغريق غياب ثديها الأيمن بالحاجة لإطلاق القوس (المترجم) .

اكتشاف القصيدة لموضوعها . وعليه ، ففي قصائد من قبيل : «Tout Orgueil fume-il du Soir» (هل كل كبرياء مساء يدخن) ، (النهوض من الردف والوثبة) (اليوم العذري ، الحي ، الجميل) ، (الى القلق الوحيد للسفر) ، فان الرمز ـ أكان شيئا أم شخصا ـ هو المناسبة المضمرة للقصيدة ، واقع عادي ، وهدف القصيدة وذروتها ، رمز ، سواء بسواء ، مع وجود ما يكفي من الأبعاد لاعادة امتلاك كل الأفكار التي ـ باعتبارها مناسبة القصيدة ـ أوجدها . الرمز هو ثمرة كل الأوجه الثالثة التي انبثقت عن استعارات القصيدة .

ان تحويل الشيء البسيط الى شيء مرمّز يظهر ، في الغالب ، كتحويل الاسم العام الى اسم علم كما نجد في « نخب مالارميه المحزن » الى غوتييه :

> لقد هدّأ المعلم ، بوساطة عينه العميقة ، تساؤل عدن القلق عن خطواته ، والتي توقظ ارتعاشتها الأخيرة في صوته وحده لغز اسم **للوردة والسوسنة** .

في (اليوم العذري ، الحي ، الجميل) un cygne (اوزة) تصبح ، في الواقع ، Le Cygne ، الاوزة ، والمعنى المقصود هو ، ليس أن الاوزة قد أصبحت تجسيدا للشاعر بل ان اوزة بحد ذاتها قد أصبحت ، الى حد ما ، انموذج ذاتها . Cygne (اوزة) هي من مرتبة عليا من الكلمات لا تقع مدلولاتها خارجا وهي في متناول الجميع ، بل داخلا ، في العالم الذي تشكل هي باعتبارها كلمات المفتاح الوحيد له . وعلى نفس المنوال فان الخاصية « الفوق طبيعية » لبيت الشعر تعود في جلتها الى (الحرف الكبير الورع) (= أي كما صارت اوزة الاوزة : أي معرفة وانموذجا ـ المترجم) (La Musique et les Lettres) (= الموسيقى والحروف) (انتبه للحروف الكبيرة في صدر Musique و Lettres ـ المترجم) ، اذاً تعود الى الحرف الكبير الورع الذي حبي به والذي يعلو بوساطته على ابتذال الكلمات التي تؤلفه .

ولعل بعض مصادر هذه الجمالية يكمن في « فوق طبيعية » بودلير ، وهي حالة من الادراك تفاقم وجود الأشياء، وتجعلها ذاتها على نحو مغال. وتترافق هذه الحالة مع امتداد في الزمان والمكان يتيح للأشياء تحطيم حدودها لتصبح من ثمة نابضة ، طنانة ، وتوسع مقدرة الشاعر على أن يحيط بالعالم روحانيا . ويرتبط مع هذا ، الاحساس الشامل الذي اتاحته المتطابقات correspondences . وفي هذه الحالة ها هنا يكمن الاحساس المباشر للشاعر بعمق الحياة :(٧)

في حالات يقينية ، وتكاد تكون فوق واقعية ، وروحانية، ينكشف عمق الحياة بكليته في الشيء — مهما كان مبتذلا — الذي ينظر المرء اليه . اذ انه يصبح رمز ذلك العمق .

وقد كانت الحذلقة ، ذلك الاقتراح المغالي في الكلفة بالتفاصيل ، قرينا لازبا للرمزية . لكن لم تكن بين يديها تلك النزوة الفكرية العاطلة . وليس يخامر فاليري شك في قيمتها — في الحق مركزيتها — في الجمالية الرمزية : « انت تتهمنا بالحذلقة ؟ » لكن نقيض المتحذلق هو التافه « وجود الرمزية » . من الممكن جدا ان تسمى الحذلقة preciosity تنميقا لفظيا اذا كان التنميق dandyism* هو « فوق كل شيء الحاجة الملتهبة لخلق اصالة بالنسبة للمرء،لكن مع بقائها ضمن الحدود الخارجية للياقة الاجتماعية » (بودلير « المتأنق ») . الصورة المتحذلقة هي تلك التي تتسم باثارة حفيظة النفس والكياسة معا ، تلك التي تظهر أن تحليق الخيال يكون في أقصى مداه ليس عندما يحرر نفسه من التقليد بل عندما يكتشف أن التقليد عامل تحرير . هذا ، ولعل القافية النادرة التي أولع بها الرمزيون ، هي البرهان الأكثر اقناعا على هذه الحقيقة حيث إنه في القافية النادرة ، يتغاضى التقليد عن امتزاج للكلمات يزدهي بالتقليدية . والقافية التي تلوي المعنى اكثر من غيرها — الأندر بين

---

* اسلوب ادبي او فني مغرق في التنميق .

القوافي ـ يمكن أن تكون أيضاً أكثرها كمالاً ـ الأغنى بين القوافي . ان الصناعة الشعرية تقارب فكرة «Logo Poeia» عند باوند « رقص العقل بين الكلمات » « كيف نقــرأ » ، وتغدو القصيدة تحويلا للتعسفي الى الضروري ، وهذا شيء يثمنه فاليري عاليا .

يطبق باوند المصطلح «Logo Poeia» على عمل لافورج (١٨٦٠ ـ ٨٧) . والحذلقة لا تستعيد بعضا من نزوتها الا عندما تظهر في تراكيب ـ مثل الشعر الحر عند لافورج ـ تتفادى علنا الجاذبية التي تسبغها الأشكال المنتظمة بشكل لا مفر منه على المادة . لكن في أمداء الرمزية هذه تختلف وظيفة الصورة المتحذلقة ووظيفة القافية النادرة عن تلك التي تمت مناقشتها للتو . واذا ما صدقنا دوهامل وفيلدراك (ملاحظات على التقنية الشعرية ، ١٩١٠) اللذين يحيلنا باوند اليهما فان وظيفة القافية في الشعر الحر هي (اعطاء رونق حقيقي للمعارضات)(**) و « التنكيت بنكات صغيرة مسلية » . يشـــدد الشعراء من أمثال لافورج (ولاحقا ايليوت) على مجانية القافية النادرة دون تغطيتها ، كما يفعل مالارميه وفاليري ، بغطاء الحتمية الشعرية . وهذا ما بمقدورهما أن يفعلاه عن طريق توظيف واستثمار التجـزؤ والانقطاع في الشعر الحر . وعليه ، فانتفاء المنطقية في قوافيهما النادرة لا يتحرك صوب الحذلقة الذهنية بل صوب ما يستغله ذانك المستودعان الآخران للقافية النادرة ، المقطوعة الهزلية من خمسة أبيات Limerick والأغنية الطفلية nursery rhyme الا وهو : العقلانية دون عقل ، الحاجة دون دافع .

ما الذي انجزته الثــورة الرمزية إذاً ؟ في المقام الجوهري الأول ، أيقظت الشعور الحاد باللغة ولم تعد اللغة تعامل على أنها بروز outcrop الشخص بل كمادة لها قوانينها وأشكال حياتها الخاصة بها . إن مظهر المعقولية في الشعر الرمزي للحرس القديم يدين بالكثير لادراكنا بأن الفجوة

(**) المعارضة هي اثر فني يحاكي فيه صاحبه اسلوب اثر سابق .

التأملية بين الشاعر واللغة مملوءة بالتحرج أو الترييب . والأمر يختلف عندما يتغير المناخ وتمتلىء الفجوة بالوعي التهكمي الذي يغريه صنـع كليشيه من الكلام والذي يحيل الكلام الطنان الى الصفيق . هذا ، وإن وعي المتهكم الساخر باللغة هو دعوة ليس لتجديد إيماننا باللغة بل التشكك بها ، والاعتراف بأن اللغة قد تكون بقضها وقضيضها سطحية أو صف كلام . وبين يدي المتهكم الساخر تصبح اللغة بسهولة شيئا أجوف يلف بهـا قناع أو هيئة أو مظهـر . يستخدم لافورج ، ربما أول الشعراء « الحداثيين » الذي تأثر به ايليوت ، بسخاء ظروفا (أو الحال في النحو العربي ــ م) ونعوتا متعددة المقاطع كما حلا لمالارميه أن يفعل :(٩)

تنحدر الصبايا الهفيفات اللواتي ينأين عن الانتهاك صوب
المعبد الصغير الذي تدعوهن أجراسه الخيالية ، اجراس
الأحد المتزمّت ، المتزمّت بشكل صحي وأنيق .

لكن بفعله هذا فانه يؤكد اللاتناسب بين وزنهن وما وراءهن (قصدهن) من قحة ، محو "لا" الأبهة ، والحالة هـذه ، الى تظاهر بالأبهة . تزخر الكلمتان « بشكل صحي » و « بشكل أنيق » بالدلالة لأنهما ممتلئتان بذاتهما . إن الشعائرية الفارغة للغة تحاكي الشعائرية الفارغة ليـوم الأحد . ويمكن للكلمة المتعـددة المقاطع ، عن طريق تراقص حروفهـا العلّة المنسجمة أن توحي بعدة معان في الحال . بالنسبة لمالارميه هذا مصدر غناها ، وبالنسبة للافورج هو إشارة الى ازدواجيتها ومكرها . عليها أن تقول الكثير الكثير كيما تقوى على قول الحقيقة .

- ٣ -

لعل أصول الحال (في علم النحو ــ م) التهكمي عند لافورج توجد لدى فيرلين (١٨٤٤ ــ ٩٦) في : (التسالي الغرامية) (١٨٦٩) في أبيات مثل :(١٠)

والعشاق يكايدون حسناواتهم بالمودّات الصغيرة التي
يجازيهن الحسناوات عليها بصفعة يقمن بها بشكل غير مدرك.
وبدورهم ، يجازي العشاق الصفعة بقبلة يطبعونها على أصغر
عقدة في أصغر اصبع . وحيث إن الشيء بأكمله بالغ الافراط
ويتم بتجهم خجول فانهم يُعاقَبون بنظرة حادة جدا .

حيث يشير الحال الى التباين بين الكبح والاعتدال والحذلقة في
الفعل وبين الاسراف في رد الفعل ، والذي أتى به الابتذال الملقى على
عواهنه دون حرص في «et comme la chose est» (ترجمتها :
« وحيث إن الشيء ... ») . فالحال (في النحو) يعمل عمل الفرملة
حين يتفاقم الحنق . وإذ المقطوعة شبه السفنكس (أبو الهول له جسد
أسد ورأس امرأة — م) بمزجها ما بين الطلاوة وعدم اللباقة ، ذاك الذي
يرى فيه باربى دوريفيلي سمة من سمات التنميق ، فانها (المقطوعة)
تفصح عن تلك « الأناقة المفرطة في دقتها ، أناقة إثر أناقة » يتبينها
آرثر سايمونز (١٨٦٥ — ١٩٤٥) على أنها احدى علائم الانحطاطية .
فهي تصور ماركة الحب الحديثة بشكل متفرد والتي يجدها بروست في
Watteau وتلعب فيها المحادثة والشراهة gourmandise ، وسوداوية
التنكر والمشوار دورا أكبر من البهجة ذاتها ،
une sorte d'impuissance ornée (نوع من عجز مبهرج)

وبالنسبة للشعراء الانكليز الذين اعتبروا أن مالارميه قد تجاوز
مداه كان فيرلين المعلم الفرنسي ، إنما فيرلين الشاحب ، الأشد ايلاما ،
والأقل إثارة . وقد نطق جورج مور بلسان الكثيرين عندما أعلن « ومن
ثمّ فقد كانت السمات الشاحبة قاطبة التي تسم الفكرة والرغبة موضع
ترحيب كبير . أصبح فيرلين شاعري المفضل » (١١) . كذلك يدلي
سايمونز مرارا بدلوه في الحال adverb (في النحو) الموحي : (١٢)

وها هي الآن تأتي الراقصة المتسللة
متماوجة بخطوات تتشبث ، شبه القطة

وفي محاولة لاقتناص العمل الخفي الممتع والتأثير المنوّم للراقصة ـ وهو أثر انحطاطي رئيس ـ فان الكلمة الطويلة تتقفاها في كل حركة بمحبة . لكن ـ وكما يحدث غالبا في أعمال سايمونز ـ فان انعدام الدقة اللفظية يزج به (خطوات تتشبث شبه القطة (cat-like steps that cling) والحق أن محاولات شعراء الانحطاط الانجليز لارهاف الحساسية غالبا ما يشوهها الثقل السوينبرني (نسبة الى سوينبرن) ونحن نقع على كلمات متعددة المقاطع فاقدة الأهمية والوزن في عمل ايرنست داوسون (١٨٦٧ ـ ١٩٠٠) من قبيل « الأصقاع الغافلة » ، « الأرض الأقصى » ، « الليل النهائي » والتي لا تقدم شيئا يتجاوز إعطاء الوزن الصوتي والفخامة الى الأسماء (من اسم في النحو ـ م) الحيية . كذلك نقع عند سايمونز على مراكمة للصفات (النعوت) ـ أيد غالية ناعمة بيضاء صغيرة سقيمة » (أيد) ـ تمتص المعنى حتى الجلد والعظم تقريبا . وعوضا عن اللا توازن الشعوري الذي يستوفز الأعصاب ، ويخلق التعارضات اللفظية والتشوش الايقاعي نجد ، غالبا ، توازن النوسان السوينبرني المنوم والغافل(١٣) :

أبعد من الحاجة للبكاء
وأبعد من مدى اليدين
بعضهم غني كالخطيئة وبعضهم شاحب كالفضيلة

ولعل بودلير أول من صور الفنان المحدث والانحطاطي على انه شخص يمتلك جهازا عصبيا مفرطا في النمو . الكن ، بالنسبة اليه ، الأعصاب هي محركات الطاقة الابداعية ، والضخامة ، والنغمة العالية ، والتكثر ، اضافة لكونها سجلات للاحساس فائقة الحساسية . بالنسبة اليه dandyism الاسلوب المنمق ليس صلفا لافتا النظر بقدر ماهو مبدأ أخلاقي ضروري للسيطرة على الارادة وممارستها ـ وليست هي مجرد ارادة الادهاش بل ارادة تصريف العمل اليومي ـ وعبادة الشيطان ليست عناداً وشكاسة بقدر ما هي اعتداد بهيج بعدم

القابلية الشخصية للاختزال . واذا كان بودلير يشعر بقسطه في تأنيب الذات ، فانه تأنيب قادر على أن يتجدد في معادله الجمالي ، الحنين الماضي . هناك وافر المدى بين ميول بودلير الأخلاقية كانسان وميوله الأخلاقية كفنان .

بيد أن فيرلين ومعاصريه الانجليز يتخذون موقفا سلبيا في الأساس يتفاقم فيه الادراك العصبي بالضمور الفيزيولوجي ، والخبرة بالنيابة ، عن طريق الذاكرة ، والتخفي ، والرغبة ، تصبح الشكل الوحيد الجذاب من أشكال الخبرة ، والخبرة الفعلية بأجملها تبدو ، كما درجت العادة ، خبرة بالنيابة . وهذا هو الذي يفسر لدى فيرلين التأزم الروحي الذي يكمن وراء العديد من قصائده عند محاولته ربط الاحساس بهوية حاسة .

ولا يرتبط الكرب الغريب الناجم عن سعي الفنان الانحطاطي المسعور وراء الخبرة ، في الشعر الانجليزي ، بالكائن بأكمله بقدرمايرتبط بالكائن الأخلاقي وحسب(١٤) :

عندما قبلتها من أجل خاطرك
كانت شفتاي تلهجان باسمك

« من أجل خاطرك » ، « من اجل خاطرك » عبارات تتردد في شعر داوسون وسايمونز ، هناك كلفة وسواسية بمراعاة شعور الآخرين وبنوال الفهم (مثلا ، سايمونز : « آخذ يديها بيدي / بصمت ، وهي تفهم » . داوسون : « آه ، من يفهم ») . أن الكلفة بالمسؤولية والموافقة تتيح ملاينة ومسامحة في المتعة المحظورة دون فقدان ماء الوجه . ففي (ستيلا ماريس) لسايمونز نقع على تركيب مزجي متنافر من مثل « بهجة صريحة » . بهجة الفنان الانحطاطي الكامل ليست بحاجة لأن تقدم اعتذارا عن نفسها بكلمة غنية بذاتها . وحتى تشديد داوسون على الصمت ، والتواصل بالاشارات الحسية قابل للتفسير ليس بدلالة الموسيقى الروحانية للعاطفة بل بدلالة الخشية من ازدواجية المعايير . وإذا لم تقطع اية مواثيق أو وعود فانه لن يتم الحنث بأي منها(١٥) :

كان الصمت هو الأكثر ملاءمة :
لئلا نمضي في تمني أشياء لم تقل . (« كنت فهمت قصدنا
لو انك انتظرت ») .

وفي النهاية ، فإن شاعر عقد التسعينات اكثر كلفة بثمرة الخبرة منه بما حاجج بيتر Pater لأجله : الخبرة ذاتها . وبالتالي ، فإن أكثر القصائد صراحة في نزعتها الشهوانية تتجه نحو هدف . فدورة (بيانكا) عند سايمونز (ليالي لندن ، ١٨٩٥) يمكن مقارنتها على نحو ناجع في هذا الصدد بدورة « الفتيات » عند فيرلين (Parallelment, 1889) فسايموز لا يمتلك السيطرة اللفظية للتعامل دون حرج مع الاتصال الجسدي ، حيث إن لحظاته السامية تنطوي على عَوَج وافراط في الشدة.

وعلى شفتي تنطبع الآن شفتاك
تتشبثان برطوبة وحميمية ، وتشرع شفتاك
تستجمعان منهم قبلاتك التي احتازتها شفتاي

والكل يتوسل في النهاية الى اللاأخلاقية الأساسية في اللذة . وهذا تمرغ حسي شهواني أبعد من استراق النظر ، والمداعبات عند فيرلين الانحطاطي حيث ، حتى في اقصى مشاريعه شهوانية يقف حائلا بين الشاعر والفتاة زبد أدبي جميل . وإن فيرلين هو معلم في الاحتفاءات ، تلذ له شهوانيته الخاصة به لكنه يدلل على أن المتعة الجنسية تلقى بعض الصعوبة في مواجهة المتعة الأدبية .

ولعل خير من يمثل الحركة الانحطاطية هو البرت سامين حيث في مجموعته (في حديقة الطفولة) (١٨٩٣) تتطور تلك التناقضات والملابسات التي تسم ذلك الاتجاه . وهنا يقع المرء على اقتران بين السعار والخفوت ، عدم التيقن من أن الادراكات الحسية هي عتبات للخبرة أم بقايا منها ، تلك العناصر المتضاربة في الاسلوب البودليري المنمق ، كبرياء الافراط وعدم المبالاة به :(١٦)

هـذا ، وإن ضغوطات الشهوانية المزخرفة وبلسم الحنين البارد اللاشي يتم ابرازها في الضمامات من الصور ـ فمن نحو ، الليل ، العطر الدفء ، الالوان والمواد الغنية ، ومن نحو آخر ، المساء ، الماء ، الأزهار، الموسيقى ، الألوان الفاتحة . وفي كثير المرات تتداخل هذه مع بعضها في علاقات معقدة (مثلا
«ô Nuit Voluptueuse et Pâle»; Les fleurs dorment dans le velours
يا أيها الليل الشاحب المفعم بالشهوة) ، (الأزهار تنام في قطيفة مخملية).
ومثله مثل داوسون لكن دون أن تؤرقه المواثيق التي حنث بها،يجدسامين Samain تواصلا حيويا في (« الاتصال اللمحي للأرواح ») ، وفي حميمية الصمت (« لست أقول أي كلام وهاأنت تصغين الي ») . كما انه ، مثل داوسون ، يركز طاقة غرامية في الشفتين ، في النقطة التي تنشرب فيها الأرواح وتفوح :(١٧)

أيها الحب المقدس ... الذي ينهمل في إناء الشفتين العمق الفاخـر .

إن عزو بعد ثالث بما لايخلو من شوق الى السطحي ـ الفاخر يسلط الضوء على مشكلة يتحتم على كل الانحطاطيين مواجهتها : كيف نشحن خبرة على بشرة الجلد بالعمق . ليس هناك من سبب للارتياب في عمقها ، كما ينوه فيرلين :(١٨)

أجزم بأن هناك نوعا من صوفية حسية ، بمعنى « حيـاة خارجية » فيها من الشدة والعمق مايضاهي علـى الأقـل مانعزوه الى الأطياف الحميمية والتجليات الخفية للزهاد .

لكن ، ما السبيل الى التعبير عـن العمق ؟ بالطبع ، التقنيـات الأدبية في المتناول . ولعل اكثرها شيوعا هو التكرار حيث تغدو الكلمة ، والاحساس رقية تلبس نفسها وسياقها تجريدا غريبا وغامضا . ومـع

تبديل طابعها النحوي وموقعها في البيت تتأكد سرعة تعدد استعمالاتها المحتومة. وعليه ، يصبح الاحساس بعد عشوائيته الأولى مثيراً للاعجاب: فرينيه سايمونز هو :

راغب على الدوام ، مرغوب على الدوام دون طائل .
أم" الرغبة الباطلة .

لكن الحل الاكثر جوهرية يكمن في نقل المادة والقوام الى حوادث الحياة . فالتصنع ، والأزياء ، وما شابه لاتني تؤدي مهمتها الايهامية ، تعمل عمل الشراك التي توقع بأمثال بييرو(*) Pierrot الشخصية والعصر ،كما عند فيرلين في «أبداً بعد الآن» (Allons, mon pauvre cœur) « هيا ، ياقلبي المسكين .... » لكن حتى هنا تبدو الفجوة بين المظهر والحقيقة الخادعة . وبالنسبة لبودلير ليست «الموضة» قناعا يخفي تحته التفاهة بل عرضا من أعراض (« التطلع للمثالي ») ، ويمثل التصنع بالأحمر والأسود (« وجوداً خارقا للطبيعة ومفرطا »)(١٩) . طبيعة الانسان يجهد في إبرازها عن نفسه . الانسان يجهد دائما لأن يكون اكثر من طبيعي . وعليه ، فنبله يتناسب مع التكلف الذي يحيط نفسه به . التصنع ، والمحيط الذي يكتنف الميوزيك هول بأنوارها الباهرة ، والأزياء والأشكال الأخرى للتباهي هي فن هوية المرء ، والسبيل الذي تصبح به معرفة النفس ، بالنسبة للغير ، سلسلة من المتع الحسية . في هذا العالم الباروكي اساسا ذي الأدوار السيالة تعتمد الهوية على المثير الحسي المحدد الذي يند عن المرء في وقت معين : خبرة بروستية (نسبة الى بروست) ، وعليه تكون امكانية الفرد للنمو والتنوع لا محدودة . فالمرء يعيش في مرآة ذاته وأعين الآخرين . واذ نرنو بنظرنا الى الأمام فإننا نجد في الانطباعية فنا المظهر فيه هو رؤيا ، ووحي .

---

* رجل متنكر بلباس مهرج في المسرحيات الايمائية (المترجم) .

وعليه ليس مستغربا أن تكون خبرة المدينة التي ابتدأها بودلير ـ حيث المدينة فيها لا تجرد من الانسانية بل تتحرى في الانسان بالأحرى عن القواسم المشتركة الادنى للبشرية ـ قد استبدلت ، بالنسبة للانحطاطيين ، بمدينة كانت بقضها وقضيضها منظرا ، مدينة نماذج أنوار الغاز (مثلا ، « انطباع الليل » لـ : لورد ألفريد دوغلاس) ، أرض الوعد الجنسي حيث يحقق النور والظلام تحولات سحرية . وقد عبر عن ذلك ريتشارد لي غاليان ، وهو انحطاطي رغما عنه :(٢٠) .

داخل المدينة تغدو الشوارع غريبة ومسكونة ،
و ، اذ هي سوداء قبالة اخضرار البحيرات الغريبة
فان الأبنية تتحول الى معابد ..

هذا ، ولم ينل شعر المدينة للجيل التالي قوته الدافعة الا على يد شعراء عقد التسعينات اللاانحطاطيين من أمثال هينلي ودافيدسون .

لقد جعلتنا رؤية صاحب المذهب الرمزي والانحطاطي نألف ولادة اللا متعيّن دلاليا او شكليا على يد الحاد حسيا . فعلى سبيل المثال ، من المعهود بالنسبة لفيرلين مثلا ان يعي الأشياء بحدة لكن يراها فحسب كما هي ، ويلتقط الأصوات والصيحات الواضحة التي تتجمع في رتابة النواح وتحت سكون الذاكرة . ولا بد أن هذا ينعقد كمقارنة مع المذهب الانطباعي ، مع طريقة ابتناء انطباع موحد عن الضوء (أو المعنى أو الجو) عن طريق تفكيك الموضوع اولا الى أجزاء مخصوصة مشحونة بالطاقة . فالذي جذب مونيه الى النهر في آرغانتيويل والى البحر في أنتيب هو أن الماء كان بمثابة موشور فكك الضوء الى ألوانه الأساسية . ضربة الريشة تبدو عند النظر اليها عن قرب نيّرة وغير ملتبسة ، لكن عند النظر اليها عن بعد وفي كليانية الصورة لا تعدو أن تكون نصف صباغ خفيف .

ان منظور فيرلين المميز الذي يرى بـه الى الاحساس هو منظور انسحابي . فالادراك الحسي يجرد نفسـه في الشعور ، والاستفهام ،

ويترجم نفسه في حيوات الآخرين . وفي النهاية ، فان احساسه بالزوال يتفاقم . وهو يحاول الاستمرار بالتفاتة الى الداخل او إشاحته بعيداً . لكن في « الدوّارة » (قصائد جديدة) (١٩٠٧ ــ ٨) لريلكه ، من نحو آخر ، فان حركة معاكسة تتبدى للعيان. الحركة الدوارة لا تنذر بالتشتت بقدر ما تحقق التسارع :

لون أحمر ، واخضر ، ورمادي تسبب في مرور وامض
لصورة جانبية خفيفة ، ونصف مرسومة .

وعند مقاربة الزوال السريع فانه يؤلف كما يرى مجموعة من لحظات سكونية مؤقتة مثلما يجد فيرهيرن في عمل ديغا تلك الوضعيات والاشارات السريعة كلمح البصر والتي هي باليه الزوال السريع :

الوضعيات التي تستمر للحظة فقط ، الاشارات الاستهلاكية
او الخرقاء ، التفكيك الخفي ، التوازنات غير المستقرة ،
المواقف غير المألوفة ، هذا ما يفتش عنه وينقله في رسوماته .

ومثله مثل المعنى في المذهب الرمزي فالموضوع عند الانطباعي يقع ، غالبا ، في مكان متوسط ، في الانتقال الخامل الذكر والاخرق غالبا بين حالات الدعة الواثقة .

والانطباعية ، كما الرمزية ، تفصل الخاصة النوعية عن الشيء . في الأدب غالبا ما يؤدي هذا الى تحويل الأفعال والنعوت الى اسماء ، بينما في الرسم ينحو اللون الى تخطي الشيء . ويصبح الشيء تبريرا مؤقتا للونه . وفي الحالات المتطرفة نجد أنفسنا في منتصف الطريق الى الفن المجرد : يقول سايمونز عن مونتيسيلي ، على سبيل المثال : « إنه يحاول أن ينقي الرؤية الى حد الحصول على ألوان محررة من قوامها » . وفي كل من الأدب والرسم نجد أشياء لا تعين هويتها بقدر ما تعبر عن نفسها عن طريق ألوانها ، وهذا يتزامن مع التوجه نحو تلك الموضوعات المعاصرة

التي هي ذرائع للعروض الحديثة من قبيل حفلات التنس ، وسباقات الخيل ، والمنتجعات الساحلية ، والنزهات . وترد الى الذاكرة تلك المشاهد في الروايات التي تنهج نهج المذهب الطبيعي مثل رؤية (نانا) (١٨٨٠) لزولا ، أو (عاشق حديث) (١٨٨٣) لجورج مور ، أو مشروع مالارميه الصحفي (أحدث موضة) (١٨٧٤) . فلون الفستان الأحمر هو عرضي ، وليس ملازما له بالضرورة . وتعسفيته تسبغ عليه رواء وفتنة ، ويغدو نغمة في المزاج . الفستان بالنسبة للون هو آلة يحرر الاستيهام ويسمح للابسه بالقفز فوق حواجز الفئة والشرط . واللون في هذه الحالة غير المستقرة يسلم نفسه لكل مجالات الخبرة ، الشهواني منها ، والأخلاقي ، والجمالي . واللون الأخضر للورقة ، من نحو آخر ، هو جزء لا يتجزأ من كيمياء محتومة ، عنصر يتحصل عنه ، بالتضافر مع غيره ، الربيع . ومجموعة الأوراق الخضر هي ديكور لعودة الطمأنينة ، ميثاق وعهد على الحتمية القدرية ، يمكن لنا في مقابلها ان نرى المصادفة ونحن بمأمن من سوء العاقبة . لكن الانطباعيين سعوا لاعطاء هذه الألوان « الطبيعية » سرعة التحول عينها ، وغزارة النمو الباردة (الفاقدة للاهتمام) عينها ، كما الألوان الاصطناعية : الأزهار تتبارى مع الفساتين ، وشبكات الموازارة الاستعارية تتأسس عن طريق اللون بين ، لنقل ، علم ، وزهرة ، وقفاز ، ورفيف النور في الماء . ويمكن الوقوع على عمليات مشابهة في الأدب ، في (شجيرة الأرطاسية الزرقاء) لريلكه . وتفصح صروف الحياة السرية لشجيرة الأرطاسيا عن نفسها في سلسلة الوانها الزرقاء العصية على التنبؤ بها ، (ازرق) غير مؤكد بعد تخفيف مؤقت وتحلل الى الأصفر ، والبنفسجي ، والرمادي يصبح اللون المصدر ، « الأزرق » الذي لا تخطئه العين . الأخضر (مجموعة الأوراق) خلف الألوان الكثيرة الزرقاء (لكنفوجة الزهور)(*) يصبح بافتخار ، الأزرق الوحيد أمام خلفية خضراء معممة . والأمر خلاف ذلك في قصائد من

(*) شكل تكون فيه الأزهار قائمة على سوق من نقطة واحدة ورؤوسها على مستوى واحد (م) .

أمثال (سيمفونية بالأصفر) لوايلد ، حيث لا يستعمل اللون لتسجيل الطاقة الداخلية لشيء ولا يصنف في درجة لونية لمسرحة تلك التوترات الحميمة ضمن لون لا يؤالف ويسوى بينها الا ذلك اللون وحده ـ مايدعوه بروست l'unité multicolore de la couleur (الوحدة المتعددة الألوان للون) . وعوضا عن ذلك لا يعدو اللون الأصفر أن يكون فكرة متكررة مركبة لتعليق التحف عليها ويعطى له مغزى بتحوير نهائي الى الأخضر البللوري (حجر اليشم) . واذا أخذنا قصائد وايلد الانطباعية معا نراها متجانسة بإفراط ، فهي رباعيات من مقاطع (مشددة ثم غير مشددة) Iambic tetrameter ، وقافيتها هي اب بأ حيث تتراصف الصور في أزواج بيوت وتعطى زخما ضئيلا من فعل يتوضع في بداية البيت الثاني . موفرا تنوع القافية المناسب لتفعيلة أولى معكوسة :(٢١)

حافلة عبر الجسر

تزحف مثل فراشة صفراء

لكن لا يبدو أن وايلد نفسه لديه اية أوهام بخصوص الوظيفة الزخرفية المحضة لمثل هذه القصائد (انظر « خيالات زخرفية » له) . والشاعر الالماني الذي يقارب وايلد في انطباعيته هو ماكس داوثينندي مثله مثل فان غوخ في الرسم ، يبين مسبقاً كيف أن التعبيرية هي جزء من الانطباعية دون أدنى شك . يقوم دواثينندي بنصف اسقاط للشعور في البيئة ، محولاً الظواهر الى صور ذلك الشعور وأدواته ، اكثر مما يقوم بتبويب للمعطيات الواردة .

على أن كل مثل هذه الموازيات بين استخدام اللون في الرسم وفي الشعر يجب أن تكون مقيدة بادراك لبعض العوامل الألسنية التي يستحيل معها تبديل المواضع بشكل مباشر من المرئي . ومن الواضح تماماً أن هناك إقحاماً سمعياً . ففي بيت سايمونز :(٢٢)

القرنفلي والأسود في الحرير والدانتيلا
The pink and black of silk and lace

تعبّر الفجائية الحـادة لحروف العلة القصـيرة وحروف « k » في «pink» , «black» و «silk»عن السطح اللماع لكن السريع الزوال، السرعة الكاليدوسكوبية (جهاز عكس الأشكال الملونة) للادراك المتغير بينما «lace» التي يبدو أن «black» يعود اليها تعبر عن شيء مختلف تماماً ، مع وجود حرف العلة الطويل ، وحرفها الساكن الجانبي اللين وحرفهـا الصفيري المتلاشي في نهايتها ـ كياسة ، هشاشة (أي عدم منعة وتحصين) مما يغدو ، في الواقع ، همّ القصيدة . هنـاك انتقال ما بين منطقتـي الارتباط هاتين في الـ « L » العادية ، لكن يتبـدى فارق جوهري بين المادة ولونها . والحاجة تدعونا الى أن نأخذ بعين الاعتبار أيضاً الطريقـة التي يؤثر بهـا موقـع صفـة (نعت) لونيـة في قوتهـا . ففي العبـارة scarlet Satan slippers (شبشب ساتان قرمزي) قـد يشعر المرء أن scarlet (قرمزي) هو النوع و «Satin slippers» (شبشب ساتان) هو السلعة ، بينما في «waving black hair» (شعر أسود متماوج) ، التماوج هو الحقيقة ذات الأهمية بينما « السواد » هو مجرد خاصـية للجنس ـ فإنـه إنما ينتقـل نحو خصائص نوعيـة أكثر حيويـة وأكثر ضرورة . وتحدث مشاكل مماثلة في لغات أخرى تتعقد في اللغة الفرنسية بالموضعة السابقة او اللاحقة للصفات ، وفي الألمانية بالكلمات المركبة . كما يجب أن ندرك أيضاً أن الانطباعي الأدبي المتلهف لاعادة قوة اللون الأزلية يجب أن يصارع حقيقة ان الأدب قد عودنا على تقبل الألوان كتتويج لكمّ كبير من الخبرة الثقافية وبالتالي كإشارات رمزية أولية ـ «أحمر كالدم» « أسود كالزفت » ، « أبيض كالزنبق » ـ وكذلك النظرة التي مؤداها أن اللون لا يؤدي وظيفة اللـون في الأدب إلا إذا لقـي مبالغة ، وقدمت لـه المساعدة من مجالات أخرى ـ « زمرد » ، « أحمر ياقوتي » ، « ذو شعر أسود فاحم » .

هذا ، وليس بالمستغرب أن الانطباعية الأدبية هي مسألة تقنيات السنية ، محاولة جعل اللغة عمل الادراك أكثر مما هي تحليل للعمل ، جعل اللغة نشاطاً اختبارياً أكثر منها وصفاً للنشاط . وهناك عدة حلول اكثرها شيوعاً تنقية اللغة من الأدوات المضافة للكلمات ، ومن حروف الربط الى ما هنالك ، وهي الأدوات النحوية للموضعة والتراتب . والانطباعيون يرغبون إلينا أن ننظر الى الواقع دون تحيز برغم أن هذا الدافع قد يكون مهدداً ، لدى الرسامين ، بالطرق المتأصلة عميقاً لجعل الصور مثل البورتريه (صور شخص أو انسان) (رينوار) أو رسم النوع او الجنس الفني (موريزو ، ديغا) والمزايا البصرية الطبيعية لبعض الألوان ، ولا سيما الأحمر . وإن الممارسات من امثال سلسلة كاتدرائية روين (١٨٩٢ ــ ٤) لمونيه قد تكون محاولات ضرورية لرسم صور رغم الموضوع ، وجعل النسبية تجرد الأسماء العظيمة من معناها . والطريقة الأخرى لجعل اللغة ديناميكية كما الإدراك هي حل علامات الترقيم في رواية دوجاردان (لن نقصد الغابات بعد اليوم) (١٨٨٧) حيث الفواصل المنقوطة هي علامة الترقيم التي تصلح كما المفتاح العمومي لجميع الأبواب ، والتي تعزل الظواهر دون أن تعيق فيض الشعور الذي تسجل عليه . هذا وإن تقنية « تيار الوعي » هي نتيجة للانطباعية بقدر ما هي نتيجة للتقدم الذي شهده علم النفس .

وإن أية نظرة تكون النسبية في مركزها يجب أن تطرح قيماً اخلاقية وجمالية للحظة . وهذه ليست « لحظة الحقيقة » السردية ، والتي هي تتويج (ذروة) للاستمرار . كما وليست هي لحظة الملاءمة الدرامية التي يمكن أن نركّز فيها القرارات البالغة الاهمية للحياة . هي ، بالأحرى ، لحظة المصادفة ، لحظة الاحتشاد ، في الحق ، اية لحظة تكون فيها العلاقة بين الخبرة والتتابع الزمني خبط عشواء . إنها لحظة الدفق المتقطع ، الوجود المجرد وبالتالي النقي . ومثلما تدمّر الذاكرة الحاضر (ما لم تحل محله كلية) كذلك فالمعنى يدمر الاحساس ، والحس بوظيفة الشيء

يدمر واقعه . والمصادفات بكافة تميط اللثام عن التجمع أو الاحتشاد العميق للحياة .

وهكذا ، وبالرغم من درجة تركيبها العالية فإن الصور الانطباعية هي كلية على حافة لحظة تالية أكثر منها على حافة اللحظبة التالية (انتبه للتركيز على التنكير والتعريف في العبارة ــ م) (ألا توحي الرسومات الانطباعية بكافة أنها واحدة ضمن سلسلة ؟) ، ومجاورة كلية لفراغ قريب (ومنه الأشكال « المقطوعة أو المعزولة » لديغا) . وعليه ، فإن الشكل الفني مطلق بشكل مضاعف لأنه تعسفي بشكل مضاعف . هذا ، وإن « مغزى » لنقل ، « كنيسة القديس جاك في دييبي . صباحاً . يوم ماطر » (١٩٠١) لبيسارو يكمن في حقيقة عدم تدخل اي باحث خفي ، أو اهتمام لغزو بشري في تواطؤها مع الشكل الفني الذي تمثله ، ويغدو العرضي بشكل مطلق مسوغاً لنفسه بشكل مطلق وذلك بفضل الطلاء وحده .

لكن إحساسنا بعدم ثبات الموضوع أو عشوائيته ضروري لإحساسنا بأن العالم هو خبرتنا المتواصلة به . وبأن المصنوع هو ما يجري صنعه وتهديمه ، وأن الرسام لم يرسم ما هو قابل للرسم فحسب (المنظر الجميل) ، الصورة الموجودة مسبقاً ، لكن توفر على صورة تكشفت له بأكثر المواد خاماً . وفي حيوية سطح الصورة يكمن أحد مصادر الايمان بالتفاؤل الأساسي لمونيه ما ، أو رينوار ما ، أو سيزلي ما . ولم يعد الضوء والظل بعد الآن مسيجين بعد عزلهما بغية تفحصهما كل على حدة . ولم يعد الضوء ينتظم في بقع شديدة الاضاءة غير ذات تعقيد ، ولم يعد محبياً بذائقة فنية خارقة . النور يتلألأ عبر المشهد دون تحيز ، يتشبث بأية عقبة . جميع الأشياء متساوية في الضوء الذي يزينها . يطلق ريكله على الانطباعية «مذهب وحدة الوجود الضوئي» (Impressionisten, 1897)

ولطالما استخدم مالارميه صورة تراقص الضوء لنقل النشاط اللفظي الذي يسعى لخلقه في قصائده :(٢٢)

« الكلمات » تضيء بعضها بعضاً بانعكاسات متبادلة مثل
مرور حقيقي للنار فوق الأحجار الثمينة .

وهو « يحرك » كلماته عن طريق (صدمة لا مساواتها) ، الكمية ، الدلالية ، السمعية ، النحوية الخ . أما فيرلين فانه يحقق ذلك عن طريق اللا توازن في الكلمات المتفاوتة المقاطع وسرعة تحول الوقفات وأماكن القطع في أبياته . ورامبو يستخدم تعددية الأسماء بحيث إنه بينما توفر غلبة الأسماء لماله المتانة ، و « حضوراً » بسيطاً ؛ فان عملية التعدد تجعل هذه الأسماء متعددة الأشكال ، تجعلها حية بطريقة زاخرة مثل جو الفنان الانطباعي الزاخر ، تجعلها قابلة للتحول ، عصية على التحكم والسيطرة .

بيد أن الرسام ليس خاضعاً للطلاء ــ رغم انه قد يكون خاضعاً لمحدودياته ــ بالطريقة التي يخضع بها الشاعر للكلمات ؛ فاللغة تتأبى على الإخضاع التام . فالزمن الحاضر (في النحو) أو الحاضر الضمني في نثر تغلب عليه الأسماء والرموز الاصطلاحية ، زمن المذهب الانطباعي ، وفي اتصال غير مسرود مع المحيط (البيئة) يحمل بداخله مخاطر لامنجاة منها . فمع الزمن الحاضر ليس ميسوراً دائماً التفريق بين الوصف والحدث ، المتصل واللحظي . والشاعر يفوّت رصانة الزمن الماضي(٢٤) حيث كل شيء يتلاءم مع موقعه وحيث الرغبة في السرد هي ضمانة خفية للمعنى ، ويسلّم نفسه ، عوضاً عن ذلك ، الى زمن لا يضمن (يكفل) شيئاً سواء كان اتجاهاً أم معنى أم حتى نهاية . وفي أفضل الأوقات يعسر على القارئ البت فيما إذا كانت الظواهر ديكوراً أم موضوعاً :(٢٥)

Die

Luft so weich;

die

hohen, grauen,

hasslichst balkonuberklatschten Hauser

ringsum

fast

schimmernd,

schleierdunstig, silberschillerig;

وترجمتها : « الجو لطيف جدا ، والمنازل الشاهقة ، الرمادية ، المغشاة بالشرفات بشكل مقزز للنفس في الجوار تترأرأ أنوارها تقريبا ، حجابا سديميا ، بريقا فضيا .

بالنسبة لرامبو الزمن الحاضر هو أمان الاستقلالية الابداعية ، هو جزء من قفزة الى بهجة المستقبلية وعالمها الخطي والمعماري . وبالنسبة لآخرين هو جزء من غم ، من شعور بالتعرض للهجوم من قبل العالم . ولم تعد الإحاطة بالواقع ممكنة بعد الآن بل هناك اصطدام به في سلسلة مواجهات لا تنتهي . فقط أمثال مالارميه ، أو ريلكه ، أو بروست ، ممن يستخدمون تركيبات جملية مرنة دورية يمكنهم أن يقاربوا هدوء الطبع الظاهر لدى أمثال مونيه ، ورينوار . وبالنسبة لآخرين تؤول مشاركة تأملية في العالم ، بالتدريج ، الى اضطهاد شال للقدرة من قبل العالم . ولعله يجدر التفريق على نحو ما بين انطباعية ، لنقل ، أمثال مونيه ، او ريلكه وانطباعية حسية مثل انطباعية هولز . فالأولى هي قبلاً بعيدة قليلا عن الصدمة الحسية الخام للاحساس ، وهي إما احساس وحيد مسمم أو مجموعة أو سلسلة أحاسيس متصالحة ومهدأة بوساطة مركب . اما الثانية فهي مجموعة أو سلسلة أحاسيس لا يعلى فوقها ، جموحة ، متطوحة ، وعدائية . وعلى نحو محتم ، إذاً ، فإن الإنطباعية الأدبية لا تتوازى فحسب مع المذهب الطبيعي ، ولا تنفتح على التعبيرية والمستقبلية فحسب بل يمكن أيضا أن نرى اليها كتجل باكر للورطة الحديثة على الخصوص لوعي منفجر وقع في شرك عالم كوني متشظ" .

هذا ، ويجب على الانطباعية ، وعملية تجميع الأحاسيس أن يخوضا دوماً معركة متواصلة ضد مجانيتهما . إذ ليس يجدي فتيلاً في

شيء أن يتم تفكيك مشهد ما فإذا كان مؤدىهذا هو المشهد ذاته ثانية. وإن النقل الأدبي وحده لا يمكن أن يجعل الشيء المرئي الشيء المقول ، والعكس صحيح ، إذ أننا بلغنا في تعودنا على المعنى مبلغا لم نعد معه مضطرين لتصويره . وسواء قادت الصور البصرية المجردة الى التأمل أم لم تقد فهذه إنما مسألة مصادفة . والحل عند فيرلين هو أن نسأل غالبا عن معنى كل هذا بالضبط . أما سايمونز فقد لجأ مرارا الى تحويل الأرض الأمامية foreground الى أرض خلفية background : فمعطيات الاحساس تصبح صورا في ألبوم تذكر بمقابلات العاشقين وغيرها من المقابلات . وبالنسبة لوايلد يكمن الجواب في التشبيه ، شبه التحول الصارخ near-metamporposis ، انطباع داخل انطباع . التشبيه يوفر الضمانة على صفته الأدبية ، ويتوفر على المظهر النافع للعمل الشعري الهام . والتصويريون بدورهم يلجؤون الى هذه الطريقة بالرغم من زعم باوند المستبشر بأن « الشيء الطبيعي هو الرمز الكافي » . وحري بنا أن لا ننسى كم هو باوند وغيره مدينون للإحساسية senationalism في عقد التسعينيات ، دَيْن يعترف به باوند نفسه في مقالته عن سايمونز (٢٦) :

> ومع كل حديثنا في عشر السنوات الماضية عن التناول المباشر والصوغ المكدود للعبارات لست أدري إذا كان « الجيل التالي » قد ذهب أبعد نحو البساطة المرجوه لفيلون مما ذهب سايمونز .

بالنسبة للرمزيين أمثال مالارميه وريلكه (شجرة الاطاسيا الزرقاء) فإن الإنطباعية كانت وسيلة وليس غاية ، وسيلة للتعبير عن عملية الاستكشاف كعملية ، وسيلة تلمس بين الظواهر عن الجزئية الكاشفة أو عن اتحاد يبتعث الموضوع الغائب ، وسيلة تستميل الجوهر من الظرف .

« إن تفتيت عالم العقل والمادة الى ذرات ، والنسبية ، والذاتية ؛ تسم الرؤية التركيبية الانطباعية للعالم » (كرونيجر) (٢٧) . ولتفادي التحيز المعاند للرأي الوحيد فقد تكثرت الآراء ، وفي تكثرها يكمن الخطران التوأمان المتمثلان في العشوائية والجهولية . فكثير من الشعراء الذين تطرقنا اليهم هنا أدركوا التغير وساهموا فيه ، ومع ذلك فقد لجؤوا إما الى تفادي أو تأجيل أية علنية جائحة . وقد فعلوا هذا باجبارهم البيئة على أن تبقى ديكور مواضيع توفّرت لمعالجتها الذاتية جوازات عريقة ، وعن طريق خلق حقائق مطلقة ، ورموز تتمثل المنطقة التي تحيط بها في مجموع الإدراكات المشمولة في العمل ، وعن طريق التدليل على المشروعية المستمرة للحقائق المطلقة ، والشكل والتقاليد . كذلك فقد ابتدؤوا حلاً أكثر ديمومة وبحدود الآن مميزاً — المفارقة الساخرة Irony . ليست هي تلك المفارقة العدوانية التي تسعى الى اقتطاع كل ما لا خير فيه من تقليد موروث بل المفارقة التي تشكل السبيل الوحيد للمحافظة على النظرة النسبية دون تسوية حل وسط وذلك عن نية سليمة ، الا وهي الرد على الارسالات المتغيرة من العالم بقابلية التغير عند المرء .

الحواشي :

١ ـ فاليري «Litterature» Tel quel

٢ ـ مالارميه «Au seul souci de veyager» «Victorieusement fui...»

٣ ـ «Manifeste du symbolisme», Le Figaro Littérlire, 18 Sept., 1886

٤ ـ مالارميه «Sur Poe» .

٥ ـ مالارميه «Magie» .

٦ ـ يصف مالارميه فن صنع الاستعارة عندما يكتب في (ازمة الشعر) : « اقامة علاقة دقيقة بين الصور ، واتاحة بروز جانب ثالث منها ، مشرق وسهل الفهم ، يقـدم للتكهـن » .

٧ ـ بـودلير Fusées, XI .

٨ ـ بالنسبة للشعراء الرمزيين الذين داروا في فلك مالارميه ، شعراء من امثال جورج رودنباخ (١٨٥٥ ـ ٩٨) ، ستيوارت ميريل (١٨٦٣ ـ ١٩١٥) ، ادولف ريتي (١٨٦٣ ـ ١٩٣٠) ، هنري دي ريجينيه (١٨٦٤ ـ ١٩٣٦) ، فرانسيس فيليه غريفين (١٨٦٤ ـ ١٩٣٧) ليس هناك متسع لتحقيق الانصاف . فعلى قواهم ان تتمثل ويعترف بهـا بشكل صحيح ، وتتمثل نقـاط ضعفهم بصـورة رئيسة في السبل التي جعلت المذهب الرمزي سهلا . وقـد مالوا لتفضـل الاسلوب الحكائي المجازي حيث لا تمثل الاشياء سـوى تجريدات تخـدم اغراضا سـردية ، والى أسلوب رمزي حيث التجريدات محتواة في الشيء . وقد متنوا اللغـة المتخيرة بايحاء مصنع مسبقا وعن طريق الاخفاق في تقسيته بدافع فكري حقيقي فقد جعلوا عملهم مجموعة من قصائد موسمية للترويح عن النفس ، ناعمة يسمها التشوق .

٩ ـ لا فـورج «Dimanches» .

١٠ ـ فـيرلين «A la promenade» .

١١ ـ جورج مور « اعترافات شاب » (لندن ١٨٨٨) .

١٢ ـ سايمونز « الراقصات من جاوة » . (بشان مجموعة ملائمة تحوي عـدداً مـن القصائد المقتبسة) ، انظر ر. ك. د. ثورنتون (محرر) ، « هارموند زورث ١٩٧٠) » .

١٣ ـ داوسون « vanitas » . رفاتيسلاو « أزهار المستنبت الدفا » .

١٤ ـ سايمونز « الى من في جفوة » .

١٥ ـ ينتمي عشاق فيرلين الى سلالة مختلفة كليا :

خادعات أنيقات ، ولعوبات فاتنات

قلوب رقيقة لكن في حل من المعهود

المصدر : A la promenade

١٦ ـ سامين «Liminary Poem» .

١٧ ـ سامين «Visions III» .

١٨ ـ فاليري «Autour de corot» .

١٩ ـ بودلير

La Peintre de la vie moderne Eloge du Maquillage, (1863)

٢٠ ـ لي غاليان « غروب في المدينة » .

٢١ ـ وايلد « سيمفونية بالاصفر » .

٢٢ ـ سايمونز « انطباع » .

٢٣ ـ مالارميه « أزمة الشعر » .

٢٤ ـ بالطبع يمكن خلق تاثيرات الزمن الحاضر بالزمن الماضي حتى يبدو الامر أنه اعـادة تاسيس اتصال مباشر مع معطيات الماضي عن طريق محاكاة نماذج الادراك ورد الفعل المعاصر لتلك المعطيات.وعليه ف«البحث عن الزمن المفقود» ليستروايه عن الذكريات بل صنعها التذكر ، وعليه، أيضا، نقع على مقاطع انطباعية بالكامل لدى زولا ، مثلا « كان هناك الكثير مما يستحوذ على الانتباه ، ناجم عن المادة ، موكب من التنانير

وتصافيف الشعر ، يعترضها بين الفينة والاخرى سواد بدلة سهرة أو سترة صدر طويلة » .

٢٥ - آرنو هولز Phantasus (١٨٩٨ - ١٩٢٩) .

٢٦ - باوند ، في Athenaeum ، ٢١ آيار ، ١٩٢٠ .

٢٧ - كرونيجر ، « النزعات الانطباعية في النثر الغنائي : القرن ١٩ و ٢٠ » .
مجلة الادب المقارن
مجلد ٤٢ ، ١٩٦٩ ، ص ٥٢٩

الحركتان : التصويريـة والدوّامية

بقلم : ناتان زاخ

— ١ —

بعد مضي نصف قرن على زوال شتى التجمعات ، كجماعة هولم ، وباوند ، وآمي لويـل ، لا تزال التصويريـة موضوع النزاعات الأدبيـة والمشاحنات الحزبية . وقد وصفت الحركة أوصافا شتى ، من كونهـا مركز « ثورة في آداب اللغة الانكليزية تعادل في خطرها واهميتها الثورة الرومانتيكية » (غراهام هـاو) ، الى كونها « ليست أكثر من اعتراف بأن خللا قد أصاب الشعر » (ف. ر. ليفز) . وقد عدّ ت. س. ايليوت — وكان مقربا من مدرسة باوند في أولى سنواته في لندن — إنجازها في الشعر « انتقادياً اكثر منه ابداعياً » بينما شعر هربرت ريد — وهو ذاته مؤلف للشعر التصـويري — أن ت. إي. هـولم ، ف. س. فلينت ، وهـ. د. (الشاعرة الامريكية هيلدا دوليتل) قد كتبوا ، بالتأكيد ، بعضا من « القصائد الخالدات فحسب في قرننا هذا » . أما هاف كينر — والذي عمل كتابه « شعر إزرا باوند » (١٩٥١) ما لم يعمله اي كتاب عقب الحرب لإعـادة تفعيل الأفكار التصويرية — فانه لا يصـدع لأحد بحق الشاعر التصويري الا لباوند ويخلص الى أن تاريخ الحركة هو « الهية » . اما مذهب الصورة فقد تم تأويله بدوره على أنه « جانب من الرمزية دخل عليه التحديث ، لكنه تقليدي في الأساس » (فرانك كيرمود) ورد فعـل خجول في واقعيته ضد جماليات المذهب الرمزي (دونالد ديفي) .(١) ومع ان بعض النقاد يشددون على فارق أساسي بين نظرية ت. إي. هولم

ونظريــة باونــد فإن آخرين لا يرون في باوند أكثر من مــدير أو منتج لافتراضات هولم . وقد أطلق على هولم نفسه تسميات شتى كفيلسوف طليعة عام ١٩١٤ ، وراسكن ناقص manqué اخترم الموت في الحرب عمله كناقد فني ومتخصص في علم الجمال ، أو ــ بتقريظ أقل ــ كدعائي مقتدر لأفكار الآخرين (كان بيرغسون ، جورج سوريل ، بيير لازر وويلهلم فورينغر بعض ملهمية الرئيسيين) .

وإنا لنجد انــه حتى المساهمون في مجموعات الشعر التصــويري انفسهم ليس بمكنتهم أن يتفقوا حــول طبيعــة ومغزى الحركــة التي ساهموا فيها . وعليه ، فإن رينشارد آلدينغتون ــ مع هـ . د. المعتنقة الأولى لأفكار باوند الجديدة ــ يرى ، وهو يستذكر الماضي، أنه هو وزملاؤه قاموا ببعض « العمل الرائد المفيد » ، وكانوا وراء رواج الشعر الحر في انكلترا وحــاولوا أن يبلغوا « مستوى صــارما ، وان كان ضيقــا ، في الاسلوب » . أما فرانك ستيورات فلينت ، العضو في حلقة هولم السابقة وحلقة باوند اللاحقة ، فإنه يرى في التصويرية « حركة عامة هي نتــاج العصر ودافعه » ، لكنه يشك فيما اذا كان باوند نفسه تصويريا « بالمعنى الصارم للكلمة » . وباوند من جانبه يصف فلينت ود. هـ. اورانس ــ وهو مساهم آخر في المجموعات الشعرية التصويرية ــ بأنهم انطباعيون ، وقد انفصل لاحقا عن المدرسة بكاملها واتهمهما بـ « تمييع » أفكاره . أما ويليام كارلوس ويليامز الذي قبل المبدأ التصويري الأساسي بصــدد الحاجة للابتعاد عن « الكلمة كرمز صوب العالم كواقع » ، فانه يرتاب في « الكمــال الهيليني المسطح »لكثير من الشعر التصــويري ، وإهمالــه للتركيب، وانتقائية «المطبخ الأدبي لباوند»(٢). وأخيراً فإن لورانس الذي لم يسلم قط بالولاء النظري والذي صنع ماركته الخاصة من التصويرية الويتمانية رأى فيما وصفه فورد مادوكس فورد بأنه « الحركة الجيــدة التنظيم الوحيدة في الشعر الانكليزي منذ أيام الأخوة ما قبل ــ الرافائيلية « أنه لا يعدو أن يكون واحدا من « أوهام » باوند ، بعد أن صرف النظر عن معظم عملها مستثنيا عمل هـ. د.

هذا ، وإن التناقضات ـ الحقيقية أو الظاهرة ، والاختلافات ، متجذرة في طبيعة التصويرية بالذات . وباعتبارها حركة فقد اشتملت على مراحل متميزة ثلاث : (١) جماعة هولم في عام ١٩٠٩ المكونة من شعراء مغمورين غير مقاتلين ناقشوا على مدى سنة أو نحوها شعرية جديدة « جافة وقاسية » في لقاءاتهم الأسبوعية في مطعم سوهو ، برج ايفل .(٣) (٢) « مدرسة ١٩١٢ » التابعة لباوند الاكثر طموحا والأكثر ولعاً بالقتال بكثير . و(٣) التصويريون ما بعد باوند الذين وصمهم باوند بعد انقشاع وهمه بأنهم «Amygists» (*)بعد تولي آمي لويل مقاليد الأمور . هذا ، ويقع ييتس ، واليوت ، ولورانس ، ووليامز ، ووالاس ستيفنس ، وروبرت فروست ، وماريان مور ، وكارل ساندبيرغ ، وهارت كرين وغيرهم من الأسماء البارزة في الحركة الانجلو ـ أمريكية الحداثية في القرن العشرين ، يقعون جميعا ضمن الحقل الاشعاعي التصويري ، والذي قد لا يعني ، مع ذلك ، سوى التعرض ، عند مرحلة ما ، لتعاليم باوند أو الفة تجاربه(٤) . وإضافة الى الدوامية ، خليفتها في الفنون الجميلة ، فإن التصويرية تنتمي الى ما يدعى الآن غالبا بـ « الحركة الحداثية الكلاسيكية » . وعليه ، فإنها تحتل في آداب اللغة الانكليزية الموقع الذي شغلته تلك الحركات القارية ـ والمتزامنة بوجه الإجمال ـ من مثل المستقبلية ، والاجماعية ، والتعبيرية . لكن أمام حركة لها مثل هذه الدعاوى فان تأثيرها المباشر ، ولا سيما في انجلترا ، كان ضئيلاً جداً : « ليس لها رواج في انكلترا » على ما ذكر فلينت في رسالة نشرت عام ١٩١٥ . واخيراً ، ومع أن بعضا من أعمال باوند (دون أن تكون كبيرة الحجم بأي شكل) التصويرية بالتحديد هي ، على العموم ، في مصاف أفضل أعماله ، فان أعمال زملائه بعيدة جدا عن أن تتصف بالاثارة ، ولولا المذهب الذي ارتبطت به ، لما جذبت ، على الأرجح ، في هذه الأيام الا انتباها نقديا ضئيلاً .

---

* Amygists كما نرى تتغفى في الصياغة Imagists ، أي جماعة آمي التصويريون ، قيلت في معرض التهكم (م) .

- ٢ -

إثر تسميتهم مبدئياً باسمهم الفرنسي Les Imagistes فقد ورد ذكر التصويريين علانية لأول مرة في عدد تشرين الأول ١٩١٢ من مجلة باوند Ripostes حيث قيل إنهم انحطاطيو « مدرسة » هولم « المنسية » لعام ١٩٠٩ . وقد اشتمل مجلد باوند على طبعة ثانية لخمس من قصائد هولم (« الأعمال الشعرية الكاملة لـ : ت. إي. هولم ») والتي صدرت ثانية ، كما كتب باوند ، « لأجل الزمالة الطيبة » ، لكن أيضاً لأنها تعود بالذكرى الى « بعض الامسيات واللقاءات « مع هولم وآخرين مما يدعى بـ « مدرسة الصور » العائدة له . وقد وعد باوند على نحو غامض انه « بالنسبة للمستقبل فان التصويريين Les Imagistes ... يحلونه في حفظهم ورعايتهم » . وقبل ذلك بشهر استجاب لدعوة هارييت مونرو بإرساله قصائد لها وصفت بأنها على المذهب التصويري وذلك لمجلتها « شعر » التي اوشكت على ظهورها الأول : أولاً قصيدته « الكهل » ، واتبعها بثلاث قصائد لريتشارد آلدينغتون وثلاث اخر لـ : هـ. د. التي حملها على التوقيع باسم « شاعرة تصويرية » (ربما لمنافسة جول رومينس الذي اضاف في ذلك الوقت «Unanimiste» (اجماعي) الى اسمه) .

في عدد كانون الثاني الذي ضم أولى القصائد المنشورة لـ : هـ.د. اشار باوند الى وجود برنامج يدفع باتجاه الدقة . وقد شهدت مجلة (شعر) ، عدد آذار ١٩١٣ ، اصدار البيان الأول للحركة التصويرية والذي اتخذ شكل مقابلة أجريت مع باوند بوساطة فلينت لكنه مكتوب بصورة رئيسة من قبل باوند نفسه . وقد اتى في ركابه القصيدة الشهيرة (بضعة لاءات من شاعر تصويري). وكانت ملاحظة فلينت تشمل العقائد الثلاث التي شكلت الموافقة عليها أول عمل للمدرسة الجديدة :

١ ـ التناول المباشر « للشيء » ، أذاتياً كان أم موضوعياً .

٢ ـ حظر استعمال أية كلمة لا تساهم في العرض او التقديم .

٣ ـ بخصوص الايقاع : يأتي في متوالية الجملة الموسيقية ، وليس في متوالية بندول الايقاع (آلة لضبط الايقاع في الموسيقى) . وقد كان القصد من « اللاءات » أن تكون بمثابة دليل صغير لل « المرشح » الذي يرغب في كتابة ذلك النوع من الشعر « الأكثر صلابة وسلامة » والذي ـ كما ذهب تنبؤ باوند ـ سيكتب « أثناء العقد التالي أو نحوه » . وقد سنّ باوند ما يلي :

لا تستعمل كلمة زائدة ، ولا نعتاً لا يميط اللثام عن شيء ما . لا تستعمل تعبيراً مثل « أراضي **السلام** الباهتة » . فهو يفقد الصورة إثارتها . وهو يجمع المجرد الى المحسوس . وهذا سببه عدم ملاحظة الكاتب أن الشيء الطبيعي هو دائماً الرمز **الكافي** .

اخشَ المجردات . لا تعد في الشعر المتوسط قول ما ذكر في جيد النثر . لا تحسبن أن أي شخص نبيه سيخدع عندما تحاول أن تتفادى صعوبات الفن العسر جداً الذي يتوفر عليه جيّد النثر وذلك عن طريق تقطيع اسلوب تأليفك الى ابيات ...

لا تتصور أن فن الشعر يمكن ان يكون بأي حال ابسط من فن الموسيقى ، او انك قد تسرّ الخبير قبل أن تصرف من الجهد على فن النظم ما لا يقل عما يصرفه معلم البيانو العادي على فن الموسيقى ...

وفي عام ١٩١٢ ـ السنة التي ظهرت فيها جماعة باوند الصغيرة لأول مرة ـ خبرت لندن العادمة للكياسة الثقافية بعضاً من الجيشان الذي واكب مقدم الحركة الحداثية على القارة وعبر الأطلنطي . وفي كانون الثاني صدرت « مجلة شعر » لهارولد مونرو بافتتاحية تدعو الى اعادة تعريف وظيفة الشعر والى كسر « أغلال اللغة الشعرية المنمطة » . أما مختارات (الشعر الجورجي) وهي مجلة يحررها ادوارد مارش فقد

ظهرت (المختارات) لاول مرة معلنة بزوغ « فترة جورجيـة » جديدة ، ستكون « حين يحين الوقت في مصاف عديد الأعصـر الشعرية المظيمة الماضـية » . وعقب النجاح الإعلاني العظيم الذي أحرزه المعرض ما بعد الانطباعي ، معرض روجر فراي لعام ١٩١٠ فقد افتتح المعرض المستقبلي الأول في لندن بتاريخ ١ آذار في ساكفيل غاليري ، وقـد بشر كاتالوجه الضخم بحقبة جديدة في الرسم . وقد زار مارينيتي مدعوماً بالرسامين بالا ، بوتشيوني ، كارا وروسولو ، لنـدن ليحاضر في موضـوع الآمال والطموحات الخاصة بالحركة المستقبيلية وآثار الفضيحة المتوقعة . زائر آخر كان الاجماعي unanimist تشارلز فيلدراك الذي حضـر محاضراته عن الشعر الفرنسي الحديث فلينت وربما باوند . عرض ويندهام لويس لوحته الزيتية القماشية الكبيرة kermesse وهي أول لوحـة قماشـية يرسمها فنان انكليزي ليشير الى الدراية بالتطورات التكعيبية الأخيرة في باريس . كما تكررت الانتصـارات القاريـة لحفـلات الباليـه الروسى لدياغيليف : كان ت. إي. هولم واحداً من كثيرين ممن سحرهم مسعاها (الحفلات) لمؤاءمة الباليه مع الأفكار اللا إنسانية التـي ألهمت الفـن المصري ، والاغريقي المهجور ، والبولينيزي.(٥) في عدد خاص من (مجلة شعر) قدّم فلينت ما لايقل عن ثماني مدارس رمزية محدثة وما بعـد رمزية . وكانت المدارس والشلل منتشرة هنا وهناك . وإذ جذبتهم مكة الفنان الحداثي فقد أمضى باوند و هـ. د. وآلدينفتون معظم شهر أيـار في باريس، حتى يظفروا بأول اطلالة على ما كان يوصف عموماً بالانبعاث. وقد شرعت (آثار الموسيقى على جماعة من الناس) لباوند ـ وهي شهادة باكرة على الأثر الذي خلفه هذا اللقاء الفرنسي ـ شرعت تبتعث بشـكل تصويري الانفعال الجمعي لجمهور حفلة موسيقية على طريقة رومينس في (الحياة الوفاقية) و (كينونة متحركة) . وقد ذهب باوند في وصفه للفترة بكاملها بأنها (زمن الاجتماعيين) . وعند عودتهم الى لندن قرّ رأي الشعراء الشباب الثلاثة على «أن لهم الحق بأن يكون لجماعتهم اسم... كما هي الحال مع عدد من المدارس الفرنسية » .

ونتيجة لدعوة باوند الى الانتماء الى المذهب الجديد سرعان ما توسع التحالف الثلاثي وأخذ يبحث عن منصات مناسبة . وقد كان اول منفذ في امريكا في مجلة هارييت مونرو (شعر) . ففي النصف الأخير من عام ١٩١٣ أقنع باوند هارييت شو ويفر بتحويل الصفحات الأدبية من مجلتها النسائية التي عدمت تقريباً صفة تذكر بها ،وهي (المراة الحرة الجديدة) الى أقلام تنهج النهج التصويري . وبعد اعادة تسميتها باسم Egoist (الأناني) أصبحت الحصن المنيع للمدرسة في بريطانيا حيث تولى آلدينفتون مساعد رئيس التحرير ، وهو منصب بقي يحتله حتى عام ١٩١٧ عندما خلفته ه.د. وفيما بعد ت. س. ايليوت . وعلى قدر مماثل من الأهمية كان ظهور أول مختارات شعرية كتبت بالطريقة التصويرية عام ١٩١٤ في كل من انجلترا والولايات المتحدة ، وهي « تصويريون » ويحررها باوند . على أن احد المساهمين الأحد عشر ، وهو جيمس جويس ــ وكان في ذلك الوقت في تريست ــ لم يلمّ ،في الواقع ، بالمبادىء التصويرية . كما أن فورد مادوكس هوفر (فيما بعد فورد) لا يمكن اعتباره تصويرياً بحق على الرغم من أن أفكاره الانطباعية قد أثرت تأثيراً كبيراً على باوند . أما البقية ، اضافة الى الثلاثة الأصليين ، فقد كانوا فلينت ، سكيبويذ كانل ، آلن أبوورد ، جون كورنوس ، ويليام كارلوس ويليامز ، وآمي لويل ، والذين تبدو مساهماتهم الآن مألوفة وتعدم المغامرة بحسب اي مقياس حداثي . وبعد ظهور المختارات بوقت قصير حملت الانشقاقات الداخلية بسبب الخلاف ، ولا سيما مع آمي لويل ، حملت باوند على قطع صلاته مع المدرسة . وترجع جميع انتقاداته لها الى ما بعد القطيعة . لكنه واصل ترويج معتقده التصويري تحت راية الحركة الدوامية ــ حركة ويندهام لويس الفنية التي ساعد باوند في تنظيمها واعطاء اسمها . وقد انتقلت قيادة المدرسة التصويرية الى آمي لويل التي نقلت مركزها الى الولايات المتحدة . وفي ظل كفالتها الحاذقة والأقل تحريضاً فقد ظهر في بوسطن أعوام ١٩١٥ ، ١٩١٦ ، ١٩١٧ ثلاث مجموعات مختارة أخرى بعنوان (بعض الشعراء التصويريين) والتي انتقى المساهمون الستة عملهم من أجلها ، وهم (آلدينفتون ،

هـ.د.، فلينت،آمي لويل، جون غولد فليتشر، د.هـ.لورانس)ومع هؤلاء، بعد احتوائها على مزيد من المقولات حول المذهب التصويري،ومع بقائهم، بوجه الاجمال،مخلصين لمبادىء باوند(٦) فان اسم المدرسة أخذ يحرز بعض الرواج . في عام ١٩١٧ اعلنت اويل أن « مجموعة المختارات قد أدت عملها » . وبحدود ذلك الوقت كانت حركة حداثية أوسع نطاقا ، ودون أن تشكل بأي حال مرادفاً للتصويرية ، تشق طريقها مسبقا في عالم الكتابة الانكليزية . وقد ظهرت مجموعة مختارات أخرى على المذهب التصويري وكانت نتائج الحنيين الى الماضي أكثر منهـا مغامرة جديدة ـ معنونة بالعنوان ذاته في عام ١٩٣٠ . وقد كتب آلدينغتون في سيرته الذاتيــة بقلمه ، بعد إطلاقها على يد فورد مادوكس فورد وغلين هفس ، كتــب أنها اشتملت على « قصائد لكل واحد ساهم من قبل (بمن فيهم جيمس جويس وكارلوس ويليامز) باستثناء آمي المسكينة التي كانت متوفاة ، وسكيبويذ كانل الذي لم نعثر له على أثر ، وإزرا الذي كان مستاء »(٧).

- ٣ -

على الرغم من بعض الحجج المناقضة فان استمرار عمل الحركة التصويرية من حلقة هولم الى مدرسة باوند يمكن تقفيه على الفور . هذا ، وتمثل قصيدة جوزيف كامبل « بياض الفجر » نـوع القصيدة التصويرية القادمة من الأول :

بياض الفجر .
ضفة من غيمة اردواز ـ رمادي تنوخ ثقيلة فوقه .
والقمر ، مثل شيء مصطاد ، يساقط في الغيمة .

« إن تركيز القصيدة الطفيف ، ودون أن يتسم بالتفاهة ، علــى الصورة يرجع صدى التشديد الرمزي على الشكل الأساسي مستثنيا كل ما يزعم انه مادة خارج الشعر . وعلى الرغم من انها توحي بشكل

معتدل بالمزاج أو الحالــة النفسـية فإنها تقلل الى الحـد الأدنى مـن الاستغراق الشخصي للشاعر وهي ليست رمزية على نحو جلي بمعنى أنها تنوب مناب أى شيء متميز عن معناه السطحي المحدد . تحهـد القصيدة لاستحواذ الاقتصاد الكلامي وخفتها تذكر بالهايكو الياباني .

تلقى قصيدة هولم « فوق رصيف الميناء » مزيدا من الضوء على مثل هذه القصائد « النووية » المتميزة انطباعياً لكن المكثفة على نحـو غير مألوف ،

فوق الرصيف الساكن منتصف الليل ،
مشبكا في ارتفاع حبال الصارى العالي ،
يتدلى القمر . وما بدا بعيداً جداً
ليس سوى بالون طفل منسي بعد اللعب .

وقد جادل هولم بأن القصائد العظيمة للأزمنة العريقة كانت تشبه الاهرامات . « عالج الشعر القديم أشياء كبيرة » ، وأصابت مؤلفيه لوثة « المرض ، والتوق الشديد للخلود » . في الحركة الرومانتية غدا الحافز الهرمي اشتهاء للاتناه متطاول ، فوضوي ، لا حدّ له . وبالمقارنة ، فإن القصيدة الجديدة ، الموازية لموقف ميتافيزيقي جديد أو متنشط يرى الى الانسان ك « حيوان غير عادي ثابت ومحدود » ، تتألف من أشياء صغيرة وجافة و « انفعالات الشارع » . وكما باريه ــ وهو ملهم رئيس لمجلة (العمل الفرنسي) التي أعجب بها ــ فان هولم رأى التحول من المطلق الى النسبي على أنه علامة الفن الحديث . وقد صدع للرمزيين بأهمية الاستعارة التي يمكنها وحدها أن تمثل بكل دقة « شيئاً أو فكرة في الذهن » ، دون وجوب اللجوء الى مخزون اللغة الجاهز دوماً والمكون من الأضداد المجردة والكليشيهات المبتذلة . وقد كتب ما مؤداه أن الطبيعة « تضغط على الشاعر كيما تستخدم كاسـتعارة » . وبما أن الأشـكال الشعرية القديمة والمتناظرة التي كانت فيها المقطوعات الشعرية « تشكّل وتلمّع كالجواهر » قد وصلت الى الاستنفاذ المحتوم وكان إزهار الشعر

مستحيلا من دون تقنية جديدة فقد شرع هولم ينتصر لنظم شعري غير عمودي يقارب دون أن يتطابق مع الشعر الفرنسي الحر خصيصاً على أنه الوسيلة الجديدة المناسبة للحساسية الجديدة .

وبصدد كثير من هذه النقاط يبقى مذهب باوند قريباً على نحو ملحوظ من هولم ، برغم التباين الكبير في شعري الرجلين الذي نظم لتمثيل المذهب . فبالنسبة لباوند تبقى التصويرية ذلك « النوع من الشعر الذي يبدو معه الرسم أو النحت كما لو أنه « في طريق صيرورته الى كلام » . وعليه ، فان الصورة ــ « تلك التي تقدم مركباً فكرياً وعاطفياً في لحظة من الزمن » ــ تتصور انصهاراً للعفوية والتكشيف والانضباط النقدي . كذلك فهي ــ وهنا يقدم باوند فكرة أُقر لها بأنها كانت الأب الشرعي للمعادل الموضوعي objective correlative عند ايليوت ــ « معادلة للانفعال. إن معادلة الصورة تختص بعلاقة قائمة بين الأشياء ، وهي ليست لقطة كاميرا لفظية لشيء ما . ولعل باوند قرأ مالارميه في الأصل أو في اقتباس آرثر سايمونز : « لإقامة علاقة دقيقة بين الصور بما يتعين معه ظهور وجه ثالث متكامل وواضح » . كذلك لعله وقع على فكرة برغسون التي مفادها أن « ليس هناك من صورة تحل محل حدس الديمومة ، لكن يمكن لصور كثيرة متنوعة مستقاة من مراتب مختلفة للأشياء أن ترشد ، عن طريق تناحي عملها ، الشعور الى ذات النقطة التي يتم عندها اقتناص حدس معين » . لكنه لا بد وأن كان ملماً بأفكار هولم التي أوحى بها برغسون :

> لنقل إن الشاعر يحركه منظر طبيعي محدد . فيختار من ذلك بعض الصور التي ، عند وضعها في تراصف مع بعضها في أبيات منفصلة تفيد في الإيحاء ، وابتعاث للحالة التي يشعر بها ... وصورتان مرئيتان تشكلان ما يمكن أن ندعوه نغمة موسيقية مؤتلفة فهما تتحدان للإيحاء بصورة تختلف عن كلتيهما .

هذا ، ويتعلق الاسهام الأكثر شهرة لباوند بحقيقة أن أمثال الأفكار التصويرية هـذه ـ وفي عديـد نقاطها تدين بشكل كبير للتفكير الرمزي ـ الانطباعي ـ قد تطورت بالتدريج الى خطة ضد رمزية وضد انطباعية . وقد طرح فكرته عن الطريقة الرمزية التي تعدم الدقة التامة (٩) :

> لقد تعامل الرمزيون بـ « الاقتران » أي بنوع مـن التلميح يقارب الحكاية الرمزية . لقد خفضوا مقام الرمز الى مقـام الكلمة . وجعلوه نوعا مـن كنايـة metonymy (يكتبها باوند Metonomy) . ويمكن لأحدهم أن يذهب في فظاظته « الرمزية » مثلا ، باستخدام المصطلح « صليب » ليعني « محاكمة » . إن رمـوز الكاتب الرمزي لها قيمـة ثابتـة ...

وكجزء من حملة شاملة ضد جمالية القرن التاسـع عشـر فقد ارتاب في صدق الحركة الرمزية بسبب « نعومتها » وتعسفها ، ونبذها النهائي « لعالم الأمر الواقـع » والطموح الى اللامتناهي وتجاربهـا في الحسـن المتزمـن Synaethesia والوضعيات الشيطانيـة المرتبطـة بالرمزيين والانحطاطيين . ولئن هدفت التصويرية الى علاقات صادقة و « دائمة » فقد برزت على نحو مغاير نظريا إن لم يكن دائما بالممارسة العملية ، عن الصور ـ الكلامية الخيالية السريعة الزوال عند الانطباعيين. وعلى نحو مماثل فقد أدان هولم محاولات ييتس لـ « تعظيم حرفته عن طريق الايمان الشـديد بعالم فوق ـ طبيعي ، والذاكرة السـلالية ، والسحر ، والقول بأن الرموز قادرة على استذكار هذه الأشياء حيث يعجز النثر » . وقد عدّ كل هذا « محاولة لاستحضار اللا تناهي مرة ثانيـة » . لكن تعلقه الشديد ببرغسون واحترامه للشعر الحر الرمزى مبدئيا جعله يقصّر عن وسم الحركة بكاملها بأنها تجسيد آخر للحركة الرومانتية « الضبابية » .

وعليه ، ورغم أنه متجذر في هولم فإن باوند يخطو بالنظرية التصويرية خطوة كبيرة الى الأمام ، حيث يؤكد عمله هو على النجاح . وبينا يتطور المذهب فإنه لا يستوعب المركبات الاستعارية أو التطابقية فحسب بل أي مقطع لفظي مباشر ، وغير مزخرف ، واقتصادي . واذ يركز في الأصل على « نقاط » موجزة « من الحد الأعظمي للطاقة » فانه (المقطع اللفظي) يتوسع بمضي الزمن أو يتحول كيما يفسح في المجال لمزيد من عمل أكبر وأكثر طموحا . وحيث إن التطور المنطقي مستبعد والانشاء السردي التقليدي مطروح جانباً فان معمارية التسلسل ، وتوصف احياناً **بالكولاج** ، تصبح منطقية ، ويلقى (منطق الخيال) المساندة ضد (منطق المفهومات) — يقول ايليوت في معرض نصحه للمبتدىء في مقدمته لـ (Anabase) لسان جون بيرس : « يجب على القارىء أن يدع الصور تسقط في ذاكرته تباعاً دون مساءلة معقولية أي منها إذ ذاك بشكل يتم الحصول ، في النهاية ، على تأثير إجمالي . على أن هذا الانتقاء لسلسلة الصور والأفكار المتتابعة لايعرف الفوضوية » . وبعيد هذا فإن أفكار الصورة الاجمالية أو المهيمنة تأخذ بالتوطد . كتب باوند : إن جنة Paradise دانتي هي الصورة الأكثر روعة ، «ويمكن لمسرحية» « نو Noh » (المسرح الياباني — م) كاملة أن « تتألف من صورة واحدة » .

هذا ، وقد جلب تعاون باوند مع انصار الحركة الدوامية مزيداً من التعديل اضافة الى بعض الارتدادات الواضحة . وقد قوى الالحاح الدوامي على الحركة ، والطاقة والتكثيف — وهذه سمة عالمية لفن ما قبل الحرب (البرغسوني الالهام) قوى من اعتقاد باوند بأن تراصف الصورة — المركب يجب أن يكون فاعلا اكثر منه سكونيا وثابتا — كما مال فن النحت الكلامي عند غوتييه ، وهـ . د . والدينفتون مرارا كثيرة . وترجع أفكاره المؤثرة لاحقا عن « النماذج الفاعلة » في أصولها الى هذه الفترة من تطوره . فصوره الدوامية تدوم ، وتنعطف فجأة ، وتخفق ، وتضرب ، وتسقط ، وتتحرك ، وتتضارب ، وتقفز ، مصحوبة بتوكيد

جديد على الصراع والتشويه . واذ تأثر بالفن (الهندسي — المجرد) الدوامي فقد كتب باوند (لعبة الشطرنج) التي نرى فيها لوحة الشطرنج، والبيادق ، واللعبة تتحرك وتتضارب بطريقة زاوية ، « مكثفة » . ومن باريس التكعيبية كان ويندهام لويس قد استورد الاعجاب حتى العبادة بدوانييه روسو . ووجد باوند نفسه ملزما بقطعة سوريالية Heather كانت (على ماكتب هو) لاشخصية وتصادفت مع الصور الجديدة والنحت الجديد . على أن هذه التجارب مع ذلك ، لم تتابع . كما حدث غالباً ، وبعد أن احرز نقطته الفنية أو المذهبية ، أن فقد باوند الاهتمام ، واتجه صوب مكان آخر . الكن قدر « للاحساس بالشكل (الفني) المكتسب أثناء العملية أن يترك أثرا دائما على شغله . وقد أعاد تعريف الصورة راهنا بأنها دوامة :

ان الصورة ليست فكرة . انها تجمع أو عقدة مشرقة . هي ما بإمكاني ، ومن واجبي ، بحكم الاضطرار ، أن أدعوها دوامة ، منها ، وخلالها ، وفيها تتدفق الأفكار على الدوام .

وعلى نحو أقل أهمية ربما كان التحيز الدوامي المضاد للتصويرية (« نريد أن ندع الطبيعة والناس وشأنهما ») يضفي على تفكيره لوناً « موسيقياً » مجرداً. وإذا كان دائم البحث عن مناصرين ، معاصرين أو خلافه، فقد قرأ باوند وقبس (عن الروحاني في الفن) لكاندينسكي، والذي أعيدت كتابة مقتطفات منه في مجلة لويس (بلاست) ، وكتاب أبولينير الرائد (الرسامون التكعيبيون) وكانت (بلاست) نفسها قد تقفت جزئيا كتاب الأخير (معاداة التقليد المستقبلية) ومحاضرة ويستلر (الساعة العاشرة) . واذ طرح أفكاره الدوامية عن « مفهوم موسيقي عن الشكل »، وأعاد صياغة عبارة بيتر « جميع الفنون تطمح على الدوام نحو شرط الموسيقي » ، فمن المحتمل أن لا يكون باوند قد لاحظ بشكل كامل بأنه كان ، من جراء ذلك ، يصطف ، على الأقل في هذا الخصوص ، مع التيار الرئيس للرومانتيكية والرمزية .

> يمكن وصف الصورة image التي اختطها مذهب باوند الناضج ، لكن غير المحسوم بشكل مرض ، بأنها مضمون تم ادراكه كشكل . فهي توفر واسطة الارتياد والاستكشاف وهي ، بتعبير باوند ، « بؤرة جديدة ». وان اندماج مثل هذه البؤرة الجديدة مع بعض المادة الشعرية materia peotica القديمة هو المسؤول عن معظم الملامح الجديدة ـ القديمة المثيرة في الشعر التصويري الأول .

كذلك كان تفكير هولم يتطور على نحو مشابه ، بالرغم من أن اهتماماته قد تحولت كلياً بحدودئذ الى الفنون الجميلة. وإذ ألهمته قراءته لفورينغر فقد أقر هولم بالفضل للفن الهندسي الحديث في إحاطته بالتقليد الموروث الحيوي والانساني الذي كان سائدا منذ النهضة والذي ربطه مع الرومانتيكية المتمركزة على الذات . ومع انجذابه بشكل رئيس نحو آفاق « نزع الصفة الانسانية dehumanization » ـ في بيانه في (بلاست) جعل النحات الفرنسي غودييه ـ برجيسكا عبادة الذات البشرية نذير الفساد الفني ـ فقد وضع هولم أساس صرح نظري سعى الى تفسير شغل بيكاسو ، وايبشتاين ، وغودييه ، ولويس ، ونيفينسون ، وبومبيرج ، وود زورث . وقد أكد بأن الأشكال تتبع الحاجات ، وقد يستخدم الانسان الغربي الحديث « صيغاً » مستقاة من حضارات بائدة ليعبر عن حساسيته وحاجاته المتبدلة . وتكتسي محاضرة هولم في كانون الثاني عام ١٩١٤ (الفن الحديث) أهميتها كنقطة علام في تاريخ الحداثة الانجليزية في الفنون الجميلة كما اكتسبت محاضرته (الرومانتيكية والكلاسيكية) في تاريخ الشعر . وعندما قتل ، في أيلول ١٩١٧ ، كان منهمكا في تأليف كتاب عن صديقه ايبشتاين . أما صديقه الآخرغودييه، الذي كرس باوند له كتابا عام ١٩١٦ ، فقد قتل في المعركة أوائل حزيران ١٩١٥ .

- ٤ -

لعل من الافضل أن نرى الى الحركة التصويرية كمذهب الصلابة hardness ، المفهوم الأكثر شيوعا والأوسع نطاقا في مفردات الحركة. وعلى المستوى الساذج فقد تعبر « صلابة » الفنان التصويري ببساطة عن إيثاره عند انتقاء المواد ـ ومنه ، حجر صلب أو عظام صلبة مقابل نغمات الموسيقى الناعمة أو الرخيمة ، وألوان خفيفة ناعمة ، وروائح زكية ناعمة أو نعومة الحرير ، كلها فتنت روح عقد التسعينات الكئيبة وخلاف ذلك العاكفة على الملذات في آن . وبصورة أكثر جذرية فإن التعبير ينطبق على الأسلوب ، والإيقاع ، والانفعال . وعملاً بأحكام الفنان التصويري يغدو الشعر صلباً (١) عندما يكون موجزاً ومتخلياً عن التوشيات الزخرفية كافة ، و (٢) عندما يعبر ، عند بقائه قريباً من الخطاب اليومي ، عن بعض من صلابة الواقع اليومي ، و (٣) عندما ينحو نحو الموضوعية الحسية ، ويتحاشى ، بالتالي ، الدفقات العاطفية ، و (٤) لأنه عندما ينقل ما يرمي أن يكون وصفاً دقيقاً لموضوعه فإنه يقارب طرائق العالم « الصلبة » في ملاحظته الصارمة للوقائع التفصيلية ، و (٥) عندما « يتجرأ على الذهاب الى سلة القمامة بحثا عن موضوعاته » (مديح باوند) لعمل فليتشر) ، و (٦) عندما يتحاشى التفعيلات المتناسقة والمتزامنة والتي توسم بأنها رخية ، رتيبة ، ومنومة ، ويتقفى في ايقاعاته، عوضاً عن ذلك ، حواف « الأشياء » الخشنة (أي غير المنتظمة). وحتى التركيز على الصورة يمكن تأويله بدلالة الرغبة في صلابة مقاومة ، حيث ان الصورة هي اقل العناصر الشعرية « قابلة للتحويل » .

في انشغالها بالصلابة تؤلف التصويرية حركة تنتمي الى القرن العشرين بحق . وفي هذا فهي قريبة من المستقبلية ، التي تشاركها بعض معتقداتها الأساسية ، بقدر ما هي قريبة من التعبيرية ، التي تختلف عنها في كثير من الوجوه الحاسمة . وعندما يطمح الى شرط النحت أكثر منه الى شرط الموسيقى فإن العمل التصويري يبدي علاقة تجانس مع ما يسمى في الألمانية Dinggedicht (القصيدة ـ الشيء) وشغل ريلكه

المتأثر برودان . فعربة ويليامز الحمراء الصغيرة برقت بماء المطر ـ لا شيء اكثر ولا شيء اقــل ، فقــط ذلك ـ تشكل تصويريــة في أقصى موضوعية لها . وايديولوجية باوند (أضف عليه الجدة) تشابه ما فهمه بريخت ، والسورياليون ، والمستقبليون الروس والطليان من الشــعار نفسه . وأخيراً ، تجد التصويرية في التصويرية الروسية الحساسة تجاه « أخطاء » الحركة المستقبلية لكن المدينة على نحو مماثل للحركة الرمزية والانحطاطية تجد نظيرا غريبا كانت تجاهلت وجوده .(١٠) واذ ننظر اليها من هذا المنظور القاري يغدو واضحا أن التصويرية كانت « حركة عامة ، نتاج العصر ودافعه » في معنى اوسع مما قد يكون تهيأ لفلينت . والحق أنه ، ، بالاجمال ، يمكن ان نميز في كثير من شعر أوائل القرن العشرين دافعين متعارضين في حالة الفعل : الجمالي المحض للصورة ، بما له من نفــور من الاهتمامات البلاغيــة وغير الفنية وميــله النخبوي ، وايمان ديمقراطي بالتعبير والتصوير ، بما له من توكيد على الشرط البشري ، وعلى الفن كانشغال ، وما فيه من احساس بالشراكة والأخوة تعمق على نحو صوفي .

والى جانب الامعان في تقريبهما من بعضهما ، بل تركيبهما في كثير من الحالات فقد بدا أن انــدلاع الحرب العالميــة الأولى يزكي الحركــة التصويرية على أنها فلسـفة الاسلوب . وعلى حــين غرة فقــد اصبحت الصلابة التي تطلبتها الحركة كواسطتها الحديثة خبرة مشتركة لجيل كامل على جانبي الخندق . و « ليونة » الحركة الجمالية أواخر القرن التاسع عشر ، وهي نفسها ردة فعل على عام متصلب قد اخذت تستبدل الآن بحالة عقلية تتناغم مع واقع هو حتى اكثر صلابــة . لكن نسبه ، نسب « دين الجمــال » سيوفر دائماً عمــلاً تصويرياً مميزاً يتسم بذلك العرق « اللتين » القلق الذي لا تفلح اية صلابة قط ، مرجوة كانت أم متكلفة ، في ملاشاته كلية .

ان تقويما للحركة التصويرية يعتمد الى حد كبير على نظرة المرء لحدودها . فاذا اعتبر أحدنا مجمل شغل باوند اللاحق تصويريا ، أو اذا ذهب أحدنا أبعد من ذلك واحتسب ايليوت ، وييتس لاحقا ، ووالاس ستيفنس ، وديلان توماس ، تصويريين ، كما فعل بعض النقاد ، عندئذ تتقلد تجمعات « برج ايفل » الصغيرة ، وجماعات ١٩١٢ ــ ١٧ اهمية عظمى . على انه في حالة باوند يبدو أن تفريقا بين العمل التصويري واللا تصويري مسوغا . وبدوره ، فإن قول والاس ستيفنس المأثور عن الشاعر بأنه « كاهن اللا مرئي » يتناقض مع المبادىء الأساسية لمذهب باوند ، مثلما اعتقاده هو بأن « الواقع هو فراغ » ينتظر الكلمات لملئه . كما لا يجوز أن نحسب المشاركات الوجدانية لإيليوت ، التي لا مرية فيها ، خطأ بأنها مواءمة ومطابقة . وعلى الرغم من أن طرحه المشهور للمعادل الموضوعي يحمل مشابهة شكلانية لـ « معادلة » باوند فان نظريته (على ما يجادل دونالد ديفي بحق) تختلف ، في الواقع ، عن نظرية باوند . ومثل هذه القرابة التي توجد في هذا المثال وغيره يمكن عزوها دون حرج الى الارث الرمزي المشترك والى (Zeitgeist روح العصر) المشتركة (المستقبليون أيضاً كانوا يزعمون بأنه « بهذه الطريقة فإننا نخلق نوعاً من جو انفعالي عن طريق التنقيب خلل التماعات الحدس عن المشاركات الوجدانية والروابط التي تقوم بين الصورة الخارجية (المحسوسة) والانفعالات الداخلية (المجردة) »(١١) هذا ، ويمكن ربط تشديد ايليوت على نزع الهوية الشخصية و « الانفعالات الفنية » ، واهتمامات ويليامز بـ « الحياة الدنيا » ، وايقاعات ماريان مور وأساليبها النثرية ، يمكن ربطها جميعا بطريقة أو بأخرى بالمعتقدات التصويرية . لكن تقليدا فرنسيا ــ أوربيا يمتد من فلوبير ورامبو ، والبارناسيين ، وصولا الى « كلاسيكي » (العمل الفرنسي) Action franclise الذين لهم اسلوبهم الخاص يوفر خلفية ومنظورا أسلم .

من السهولة بمكان أن نتطلب من التصويرية مطالب تكثر أو تقل .
إن سلسلة الجماعات لأعوام ١٩٠٩ ــ ١٧ تستشعر نقطة انعطاف في الشعر الانجليزي والأمريكي ، والى حد ما تجسدها . وبتحديد أكبر يبدو مسوغا أن نشارك ستيفن سبندر القول بأن الحركة « عزلت الوحدة الأساسية للقصيدة (الانجليزية) الحديثة » ، اضافة الى القيام بالحملات لتعديل الزيادات الرومانتيكية (رغم أنها ، على نحو يقبل الجدل ، هي نفسها ظاهرة رومانتيكية ، كما وسمها بابيت بالفعل) . وقد انتصرت ، مثلها مثل الكثير من معاصريها من المدارس والأفراد ، للصنعة في الشعر ، وحضت على المقاربة التجريبية للفن ،(١٢) وأعادت تأكيد أهمية الخطاب الحي بالنسبة لشعر حي . كما أدخلت الايقاعات غير المنتظمة على نطاق واسع وأكدت على أنه لا يمكن أن يتحمل الشعر طويلا تخلّفه عن النثر اذا لم يرغب في أن يكون نابيا عن حساسية جديدة تنحو نحو التصلب . والى جانب المدارس الحديثة الأخرى التي كانت رفضت العالم الآخر فقد حاججت على نحو مقنع بأنه حري بالشعر أن لا ينأى بنفسه عن عالم الأشياء اذا لم يرغب في أن ينتهي الى موسيقى « محضة » ومزاج صرف . وقد سعت بجد الى أن تختط تقليداً خاصاً بها لكن انتهت الى أن تستبدل اقليمية عالمية باقليمية وطنية (المتروك هو المقترن بالباء) (وهنا يتحمل باوند المكرمة والمذمة معا) . ومع تواؤمها مع مناخ فكري شدد على الفعل فقد تعثرت بشكل خطير عن طريق تشخيصها الصورة ــ أكثر العناصر الشعرية مقاومة للانسياب ــ كأكثر عناصرها « حركية » ودينامية . وبمساواتها بين التجريد والبلاغة الفارغة (وبهذا قوضت طموحاتها الفكرية الخاصة بها) ، وبحظرها الوصف والتوشية ، واهمالها لتركيب الجملة ، والمعمار ، والتطور ، والتابعية ، و ــ على مستوى مختلف ــ استكشاف العمليات النفسية ، ووقوعها ، غالبا ، في نوع من تبلد الأحاسيس وتفاهتها فقد مضت تعيد بناء القصيدة الحديثة مما اعتبرته ، على نحو صائب أو مجانب للصواب ، خليتها الأصغر ، والأكثر عضوية والأكثر وثوقية . وتترجع صدى أفكار شبيهة بأفكارها خلال موضوعية ويليامز وجوكوفسكي في أوائل الثلاثينيات ، والشعرية « الاسقاطية » لتشارلز أولسون في الخمسينيات ، والاقلالية minimalism في الستينيات حتى فترة متأخرة من الوقت الحاضر .

الحواشي :

١ ـ غراهام هاو ، الصورة والخبرة (لندن ١٩٦٠) ، ف. ر. ليفز ، معان جديدة في الشعر الانجليزي (لندن ١٩٣٢) ، ت. س. ايليوت في (كرايتيريون) ، تموز ١٩٣٧ ، هربرت ريد ((ما القصيدة ؟)) في كتابه ((قصائد مختارة)) (لندن ١٩٦٦) و ((الخبرة المعاكسة)) (لندن ١٩٦٣) ، وفرانك كيرمود ((الصورة الرومانتية)) (لندن ١٩٥٧) ، ودونالد ديفي ((ازرا باوند : شاعر كنحات)) (لندن ١٩٥٥) .

٢ ـ انظر ((مقالات مختارة لويليامز كارلوس ويليامز)) (١٩٥٤) ص ١٠ ـ ١١ ـ ٢٣ ـ ٢٤ .

٣ ـ يدرج فلينت في لائحة الأعضاء الى جانب هولم وهو شخصيا ، ادوارد ستور ، ف. و. تانكريد ، جوزيف كامبل ، فلورانس فار . كذلك حضر باوند لكنه لم يفعل في هذه المرحلة ، على ما بدا ، سوى ((محاولته لتوضيح (أو دحض) نظريتنا من وقت لآخر)) بمساعدة اقتباسات من شعراء التروبادور (ف. س. فلينت ((تاريخ الحركة التصويرية)) مجلة (ايفويست) ، ١ أيار ١٩١٥) . لمزيد من المعلومات انظر بيتر جونز (محرر) ، ((الشعر التصويري)) (هارموند زورث ١٩٧٢) .

٤ ـ كمصدر رئيس للأفكار التصويرية فقد كان أكبر تأثير لهولم من خلال باوند ، ولم تظهر مقالاته الرئيسة الا بعد وفاته ، في ((تاملات)) (١٩٢٤) . وقد أعطى ادوارد ستورر ، البارز في مناقشات ((برج ايفل)) النقاط الرئيسة لتعاليم هولم في مقال منشور في مؤلفه ((مرايا الوهم)) (١٩٠٩) وفي مقدمته لمختارات ويليام كوبر (١٩١٢) . وهي أول صفة مكتوبة من الأفكار التي ترتب عليها الانتظار اثني عشر عاما أخرى قبل أن تطبع باسم مؤلفها الصحيح .

٥ ـ أ. ر. جونز ((حياة وآراء توماس ايرنست هولم)) (لندن ١٩٦٠) ص ٩٢ ـ ٩٣ .

٦ ـ أنظر خاصة المقدمة لمختارات ١٩١٥ ـ التي كتبها آلدينغتون مع بعض التغييرات من قبل آمي لويل . يعتبر هربرت ريد هذا ((الموقع التقليدي)) للمذهب التصويري ويقتبس مبادئه الستة في ((الخبرة المعاكسة)) (لندن ١٩٦٣) .

٧ ـ ريتشارد آلدينغتون «الحياة من أجل الحياة» (لندن ١٩٦٨) ص ١٣ ـ ١٣١ . ولكن آلدينغتون أغفل آلن آبوورد ، وهو مساهم آخر من المساهمين الأوائل ، وكان اذ ذاك متوفى كذلك ، ولم يكن له تمثيل كذلك في مختارات ١٩٣٠ .

٨ ـ انظر في هذا السياق « الاسلوب في الرواية الفرنسية » لستيفن أولمان (أكسفورد ١٩٦٤) ص ١٢١ ـ ٦ .

٩ ـ ازرا باوند ، غودييه ـ برجيسكا (هيسل ١٩٦٠) ص ٨٤ .

١٠ـ ومع ذلك فقد اطلع التخيليون على جهود مجموعة لندن من خلال مقابلة طويلة (ستريليتس ١٩١٥) ل : جينايدا فينجيروفا «Angliskie Futuristi» والذي كان أجرى مقابلة مع باوند .

١١ـ أنظر مقدمة لمعرض برنهايم ـ جون وساكفيل غاليري (١٩١٢) في Archivi del Futuéismo (روما ، دون تاريخ) مجلد ١ ص ١٠٨ .

١٢ـ ستانلي لد. كوفمان « الحركة التصويرية » (نورمان ، أوكلا ١٩٥١) ص ٢٢٥ .

الحركــة المستقبلية الايطالية

بقلم : جودي راوسون

— ١ —

ظهر بيان الحركة المستقبلية أول ما ظهر في (الفيغارو) عــدد ٢٠ شباط ١٩٠٩ . وكان كاتبه إيطالياً ، فيليبو توماسو مارينيتي . وعلى الرغم من أن هذا الكاتب قـد عرف أول ما عرف في باريس إلا أنـه كان ايضاً ناشطاً في ميلانو منذ العام ١٩٠٥ كمحرر لـ Poesia والتي كان أحد أهدافهـا ترويج أعمـال الرمزيين الفرنسيين في ايطاليـا بإذاعتهـا وإشهارها . (في اللاحق زعم مارينتي ايضـاً[١] بأن زولا ، وويتمـان ، وجورج كاهن وفيرهيرن هم من سابقيه ــ في مقالة معنونة بعنوان مميز لها « نحن ننكر معلمينا الرمزيين ، آخر عشاق القمـر ») . وفي هـذا البيان ، وهو أول بياناته المتعددة ، أعلن مارينيتي : « من هنا من إيطاليا نحن نذيع بياننا هذا للعالم بأجمعه ... هذا لأننا نريـد أن نحرر هـذا البلد من الغنغرينا النتنة لأساتذتنا ، وعلماء آثارنا ، وادلائنا السياحيين وتجار عادياتنا » . وقد شدد على أن ايطاليا لبثت، ولفترة طويلة ، دكاناً لبيع سقط المتاع. وقد آن الأوان الآن لإحراق مكتباتها ، وإغراق متاحفها وأروقتها الفنية وهدم مدنها المقدسة[٢] .

وبالمقارنة مع المشهد الفرنسي فإن المشهد الأدبي الايطالي لم يكن مثيراً . كان دانونزيو حالياً شخصية العصر الأدبية الأولى. اما كاردوتشي الذي استهوت « قوته » مارينيتي أكثر ممـا فعلت « انثوية » ورهافـة

دانونزيو فقد توفي منذ سنتين . أما الكتاب الآخرون من أمثال باسكولي ، فوغازارو وحتى فيرغا فقد كانوا ، بالمعايير الدولية ، ضعيفي الشهرة والفاعلية . على أن البيان ، رغماً عن ذلك ، لم يوجه الى ايطاليا وحدها، بل من ايطاليا الى العالم . وقد قبل التحدي خارج ايطاليا في العديد من المجادلات المريرة . مع التكعيبيين ، مثلاً ، ومع جماعة أبولينير الأورفيين (نسبة الى أورفيوس) ، ومع جماعة ويندهام لويس من الدواميين . وسرعان ما اكتسبت هذه المجادلات نكهة شوفينية وطنية ، ولا سيما أثناء السنوات المبكرة للحرب العالمية الأولى . وقد كان سبب الخلط السهل بين المستقبلية والفاشية يعود الى هذا العنصر الشوفيني فيها .

وصف التمهيد للنقاط الأحدى عشرة في البيان كيف أنه كتب من قبل مارينيتي وأصدقائه (بوزي وكافاتشيولي ، على ما بدا) ذات ليلة في شقته في ميلانو . وقد تباهوا بشكل عدواني بقضائهم ساعات الليل سوية مع وقادي السفن ، ورجال الاطفاء في محطات السكك الحديدية، والمخمورين ، والحافلات و « السيارات الجوعى » . ويجري الكلام عن السيارات كحيوانات متوحشة ــ fauves (أي الحيوانات ذوات الشعر الأشقر كالظباء والأسود ــ الخ ــ م ــ) باللغة الفرنسية . (وقد أقيمت معارض الصالونات لحيوانات الـ fauves في عامي ١٩٠٥ ــ ٦) . ويأتي تالياً وصف لرحلة يقومون بها في سياراتهم الثلاث ، هروب من العقل الى المجهول الذي سيبتلعهم هو نفسه. وقد انتهت النزهة بانقلاب سيارة مارينيتي في خندق عند محاولته تفادي اثنين من راكبي الدراجات المتأرجحين في قيادتهما . وعلى نحو غير متوقع فقد كانت هذه لحظة انبعاث . إذ عند انتشال السيارة من طين المصنع الأم الكثيف فإنها بقيت تدور لكنها فقدت « عمل القيادة ، عمل المنطق العام » و « فرشها اللين ، فرش الراحة » .

وفي قصيدة سابقة تعود لعام١٩٠٥،وهي L'Automobile de Course كان مارينيتي قد أفصح عن إعجابه بالآلة والذي رقي الى علاقة حب

وموت رومانتيكية. وقد تواكب مع هذا الاعجاب تمجيد للسرعة من حيث هي جمال جديد (نقطة ٤ من « البيان ») :

هورا * لا اتصال بعد الآن مع الأرض القذرة .
وأخيراً أقلع أنا وأطير ، لين العريكة ،
فوق التمام المسكر
للنجوم ، أفيض جدولاً في سرير السماء العظيم .

وسرعان ما أفضى هذا الى مزيد من الحماس المتصل بامكانية الطيران والذي تقلد أهمية شبه صوفية بالنسبة لمارينيتي . وقد زعم ، في المقدمة للبيان الأول أنه « سرعان ما نشهد طيران الملائكة الأول » . في روايته (مافاركا المستقبلي) التي عاصرت البيان الأول تنعقد الذروة عندما يتوفى الملك الافريقي في عملية خلق ابنه غازورماه ، الشخصية الايكاروسية (نسبة الى ايكاروس) الخارقة ، الذي يتحدى الشمس بنجاح ويصنع « موسيقى كلية » بأجنحته عندما يطير بعيداً في السموات في ختام الرواية . وأسفل غازورماه تنهد الجبال ، وتصير المدن خرائب وينشق البحر مشكلاً حفرة هائلة بالسهولة التي نلفاها في مشهد من « فانتازيا » والت ديزني بينما يتبادل مع النسائم العدميات (اللاشيء) الشهوانية ويصرخ في وجه الشمس والبحر متحدياً . الى هنا ومع انطواء المعنى على أية ميتافيزيقا فان هذا تمجيد غرامي للفعل من أجل الفعل — كما تذهب التوصية في النقاط الثلاث الأولى من « البيان » . والحق أن الدينامية كانت التسمية التي ذهب اليها التفكير بالنسبة للحركة أثناء هذه الأيام الأولى . مرة أخرى يمكن أن يتبين المرء كيف أن هذا المثل موضع التواصل السهل قد أرهص بعبادة الفاشية للفعل والدافع . في « البيان التقني للأدب » (١٩١٢) يتم استبدال الطائرة بالسيارة ، الطائرة التي طارت مئتي متر فوق ميلانو .

---

* صيحة استحسان وفرح .

يتحدث (البيان المستقبلي) الأول دائماً عن الشعر ، عن الغناء . ومع ذلك ، فان الطبيعة البصرية لتوصياته جلية تماماً . وتوضح النقطة (٢) كيف أنه لا بد للمستقبلية أن تكون وثيقة الاتصال بالفنون البصرية، وفي الحق مع السينما :

> سنغتني بالجموع الضخمة المنهكة في العمل ، أو المتعة ، أو الثورة :
> سنتغنى بتيارات الثورة المتعددة الألوان والأصوات في الحواضر الحديثة :
> سنتغنى بقرقعة وحرارة الليالي في أحواض السفن المتوهجة بالأقمار الكهربائية الصارخة ، وبمحطات السكك الحديدية الشرهة التي تبتلع حيّات الدخان ، وبالمصانع التي تتدلى من الغيوم بالخيوط المفتولة لدروب دخانها ...

كان مارينيتي نفسه فناناً . وأكثر من هذا ، بل الأكثر أهمية بالنسبة للحركة المستقبلية ، فقد كان راعياً كبيراً ومنظماً للفنانين ، ذا فطنة تتصل بالاعلان وميل للسفر الطويل الذي أفاد أكثر من أي شيء آخر في الدعاية للحركة . وفي يومنا هذا ، نحن نستذكر المستقبلية في الأغلب كحركة فنية وليس كحركة أدبية . وإن تلك اللوحات من مثل « المدينة النائمة » (١٩٠٩ ــ ١٠) لروسولو ، و « الثورة » (١٩١١) ، و « قتال في الغاليريا » (١٩١٠) لبوتشيوني تستلهم ، على ما يبدو واضحاً، أفكار مارينيتي . وقد آلت الدينامية والتواقت ــ وهما تعبيران مستقبليان رئيسان يعبران عن جمال السرعة ــ في الرسم الى أن يعنيا تلك الدراسات الغريبة للحركة التي توحي بها التجارب الحالية على الفيلم كما في (الفتاة التي تركض على شرفة) لبالا بمشاهدها الثمانية التي تستغرق أقل مما يستغرقه لمح البصر عن الفتاة الراكضة ، أو (المقود المتحرك) بكلبه المتعدد القوائم ، والمتعدد الأذناب ، الذي يسير على قوائمه الأمامية الأربع . كذلك يمثل العنصر البصري أحد المكونات الأساسية

لأدب الحركة ، ليس في الأوصاف الحركية والتصوير الملون من قبيل طيران غازورماه في (مافاركا المستقبلي) فحسب بل كذلك في الثورة الطباعية التي ابتعثها المستقبليون . وتقارب الصحيفة العريضة للكلمة الحرة لمارينيتي : « الجبال + الوديان + الدروب × Joffre (١٩١٥) » و«ابتكار Papier Collé لكارا ، و pantiotic festa (١٩١٤)، وأيضاً « الرقصة الأفعوانية » (١٩١٤) لسيفيريني بشكل يكون معه الاختلاف ضئيل القيمة .

هذا ، وليس يغيب عن الذهن أن الأعمال الثلاثة بكافة تعنى بسرعة توصيل الدعاية ــ في هذه الحالة، الدعاية من أجل الحرب العالمية الأولى.

وقد تلقى « الجمال الجديد ، جمال السرعة » ، النقطة الرابعة في البيان الأول ، توكيداً متجدداً في (البيان التقني للأدب) تاريخ ١١ أيار ١٩١٢ . لكن الطائرة قد تولت الآن موقع الملهم الديناميكي بدلاً من السيارة . وتتولى مروحتها إملاء النقاط الاحدى عشرة :

> وأنا جالس في طائرة على خزان الوقود متحمساً بفعل رأس الطيار،لاحظت الغباء المضحك الذي عليه نحونا (قواعد النحو والصرف) القديم الموروث من هوميروس . كانت هناك حاجة ملحة لاعتاق الكلمات، لسحبها من سجن الجملة اللاتينية . ومثل أي أبله فقد ملك هذا بالطبع رأساً حاذقاً، ومعدة ، وساقين وقدمين مسطحتين لكنه لن يملك قط جناحين . والقوة التي له بالكاد تكفيه للسير ،ولا يكاد يجري لحظة حتى نراه يقف في الحال ، منهوك القوى .
>
> هذا ما أسرّت لي به المروحة الدوامة وأنا أطير على ارتفاع مئتي متر فوق أكداس الدخان العاتية لميلانو .

الدعوة هي من أجل شعر جديد يتوصل اليه بالحدس : أن نكره المكتبات والمتاحف ، ونرفض العقل ، ونقدم ذلك الحدس الالهي الذي هو من عطايا السلالات اللاتينية . فشعرهم يتمثل في الاعتماد على المشابهة بدلاً من المنطق ، وعلى النحو اللاتيني القديم الرحيل ، والأسماء يجب أن توضع كما ترد . والأفعال يجب أن تستعمل في صيغة المصدر فقط . أما الصفات ، والأحوال ، وعلامات الترقيم فينبغي حذفها (برغم السماح باستعمال الاشارات الرياضية والموسيقية) . ويجب أن يحل محل علم النفس البشري كلفة وسواسية غنائية بالمادة . إنه يكتب عن علم نفس بشري حدسي أو « فيزياكولوجيا » المادة . وهم سيخترعون خيالاً لاسلكياً . وسيعطون فقط التسميات الثانية للمشابهات ، رغم غموض هذا أحياناً . وستكون النتيجة « تركيباً مشابهاً للعالم يمكن الاحاطة به بنظرة واحدة والتعبير عنه بكلمات أساسية». هذه هي الكلمات الحرة «parole in liberta» أو على منوال الشعر الحر Parolibere « ــ ابتكار غوستاف كاهن الذي أعجب به مارينيتي أيما اعجاب ــ »لدينا أخيراً كلمات حرة » . يصف مارينيتي في « ردوده على الاعتراضات » وجهت الى هذا « البيان » (١١ آب ، ١٩١٢) العمل الحدسي للخلق كما لو أنه كان تقريباً كتابة تلقائية : « يبدو على اليد التي تكتب أنها تتجرد عن الجسد وتمتد بعيداً بشكل مستقل عن الدماغ . . . » . ويبدو النص كإلماعة باكرة لـ « فن بريتون السوريالي السحري » .

هذا ، وان Zang Tumb Tumb لمارينيتي (والمؤرخ في ادريانوبل ، تشرين الأول ١٩١٢) مكتوب « بالكلمات الحرة » . واذ نشر في عام ١٩١٤ واتخذ مقدمة له بياناً كتب قبل ذلك بسنة ، واتخذ عنواناً له « تدمير النحو ــ الخيال اللاسلكي ــ الكلمات الحرة » فانه يوصي بأن الاسلوب الجديد لا يستعمل الا مع القصيدة الغنائية وليس مع الفلسفة ، أو العلوم ، أو السياسة أو الصحافة ، أو الأعمال أو حتى مع « بيانات » مارينيتي ذاتها . ويكمن أساس الأشكال الفنية المستقبلية الجديدة ــالدينامية التصويرية، الموسيقى الصاخبة، الكلمات الحرةــفي الحساسية

الجديدة التي أشرطت بالسرعة الجديدة في الاتصالات . وقد أعتقد ، كما ساق القول ، بأن الجريدة اليومية العظيمة هي مركب يوم كامل في العالم . وكل فرد لديه أوجه وعي متعددة ومتزامنة . ويلزمه رؤية كل شيء بنظرة ، وشرح كل شيء في زوج من الكلمات . وسيحتاج المراسل الحربي (قبل عصر التلفزيون الذي كان سيدخل السرور على قلب مارينيتي ، على ما يظن) الى تفجير آلية النحو اللاتيني كيما يبلغ عن انطباعاته بكلمات أساسية — هذه الانطباعات التي ستكون في معظمها انطباعات حسية — و « واهتزازات الأنا عنده » . ومثلما يفعل اللاسلكي فانه سيربط الأشياء النائية الى بعضها من خلال شعره . وستسعف الثورة الطباعية في التعبير عن الأفكار المختلفة في آن واحد . واذا دعت الحاجة يمكن لعشرين نوعاً مختلفاً وثلاثة أو أربعة ألوان مختلفة أن تستعمل على صفحة واحدة ، وذلك للتعبير عن أفكار متفاوتة من حيث الأهمية وعن انطباعات مختلف الحواس . فالحياة الجزيئية ، على سبيل المثال ، سيعبر عنها ، بالأحرف المائلة .

هذا هو أسلوب Zang Tumb Tumb . ونحن نرى أن وقع الطباعة الجديدة فوري ، ولا سيما عند مقارنته بما دعاه مارينيتي «البقاليات الميثولوجية» للأسلوب الزخرفي الجديد الذي كان هو يستبدله . الكلمات من مختلف الأنماط تنفرش على الصفحات ، تتخللها هنا وهناك إشارات رياضية ، توصف أحياناً في تصاميم بيانية كما في « التعليق الجداري » الواضح جداً . كذلك تقف التهجية شاهداً على التحرير الذي حض عليه في البيان الافتتاحي ، ويحقق ، الى حد ما ، التزواج مع onomatopoeia (صوغ الكلمات على أساس اللفظ والصوت — مثل دبدب على الأرض — المترجم) التي كان مارينيتي يأمل به . ف ssssssiii ssiissii ssiisssssiiii في الصفحة الأولى والتي تصف رحلة بالقطار الى سيسيلي (صقلية) عند تصحيح التجارب الطباعية (البروفات) للكتاب تعبر عن الآمال الايجابية التي يحتضنها عن الحركة المستقبلية واطلاق القطار لصافراته . و « فصول » الكتاب هي توشيات رسم

انطباعية بعناوين من قبيل « التعبئة العسكرية » « الغارة » « قطار مملوء بالجنود المرضى » . وتشكل هذه الأخيرة وصفا تخطيطيا (غرافيا) وبرقيا (تلغرافيا) للروائح والأصوات ، للآمال ، للأحلام والغم والحسرة والحالة الطبية لـ ١٥٠٠ من الجنود الذين كانوا في طريقهم ، وهم في قطار مقفل وتحت النيران ، الى استانبول من كارالكاتش . واذا ما اخترق حاجز المفهومية فهذا نجاح باهر . وفي الكلمات الأخيرة من « تدمير النحو » يعطي مارينيتي اشارة الى كيفية فعل هذا الأمر وذلك عندما يتحدث عن الحاجة الى « منشدين للشعر خاصين » في شعره . وقد انشدت أجزاء مختلفة من Zang Tumb Tumb من قبله هو في عدد من المدن الأوربية اثناء عام ١٩١٣ وعام ١٩١٤ بما فيها لندن ، من ١٦ حتى ٢٠ تشرين الثاني عام ١٩١٣ ، ومرة ثانية في دورى غاليري في ٢٨ نيسان عام ١٩١٤ . يعطي ويندهام لويس وصفا لاحدى هذه المناسبات التي حضرها :

> كان مؤسس الفاشية (هكذا) في ادريانوبل حينما كان هناك حصار . وقد حاول أن يحاكي ضجيج القصف . لقد كان انشاداً شعرياً يجب حشوه حتى الفوهة بما دعاه هو la rage balkanique. ولذلك فقد اختبأ السيد نيفينسون في مكان ما من القاعة ، وباشارة من مارينيتي ضرب بعنف على طبل ضخم .
>
> لكن ما كان يدعو للدهشة هو ماذا عسى مارينيتي ان يفعل بصوته المجرد . لقد أحدث بالتأكيد كماً غير عادي من الضجة ولم يكن يوم شن فيه هجوم على الجبهة الغربية حيث كل « الأسلحة الثقيلة » تشترك في الضرب بكافة صنوفها حتى الأفق ليعدله في شيء(٤) .

والظاهر أن السجلات لأي من هذه الممارسات منعدمة ، لكن من المؤكد أن الطريقة المارينيتية في الانشاد وشخصيته هو لا بد أن كانتا من

الأهمية بمكان . وهذا يظهر بدوره كم كان قريباً من المسرح ولا سيما مسرح المنوعات ــ الذي أعجب به ايما اعجاب(٤) وقد كان « البيان » الفني الادبي الأخير ايام الريادة معاصرا لنشر zang Tumb Tumb . وهو يستخدم كأمثلة مقاطع من هذا الكتاب . (لا تفعل البيانات الأدبية) اللاحقة من مثل مقدمة المختارات الشعرية « الشعراء المستقبليون الجدد » (روما ١٩٢٥) ومقالة ١٩٣٧ عن « فن الشعر الحديث » لا تفعل شيئاً أكثر من أن تلخص تاريخ الحركة وتكرر تعاريف الكلمات الحرة) وقد ظهر لأول مرة في (Lacerba) في آذار ونيسان ١٩١٤ بالعنوان المربك « الروعة الهندسية والميكانيكية والحساسية الرقمية » . وقد تم هنا تقريب تقنية الكلمات الحرة حتى الى مكان أقرب من جماليات الآلة فقد شبهت أولاً بقيادة الدارعة وقت الحرب ، ومن ثم بلوحات التحكم في محطة هيدرولكية حيث يمثل الكمال المتلألىء لآلياتها الدقيقة الضبط مركباً مؤلفاً من سلسلة كاملة من الجبال . ان الانتقاص من علم النفس البشري الذي كان بارزاً للعيان في « البيان الفني » لعام ١٩١٢ (« أصبح دفء قطعة حديد أو خشب في الراهن أكثر اثارة لنا من ابتسامات أو دموع امرأة والذي أومأ إليه لورانس في رسالة موجهة الى غارنيت لم تكن لتخلو من بعض المشاركة الوجدانية المقيدة قد أصبح أكثر جلاءً بكثير . وفي الجبهة عام ١٩١١ كان مارينيتي قد لاحظ « أن الفوهة العدوانية البراقة للمدفع ، وقد شاط لونها بفعل الشمس والاطلاق السريع ، تجعل منظر اللحم البشري المكتوى والمحتضر معدوم الأهمية تقريباً » . وبهذه الطريقة يقتلع شعر الكائن البشري ليحل محله شعر القوى الكونية . كذلك فقد تلاشت الأبعاد المسيحية ، والعاطفية ، والرومانتية القديمة للقصة » .

ومن الموضوعات الأخرى المأخوذة من البيانات الأولى استخدام الفعل في صيغة المصدر عوضاً عن الصيغ المتعلقة بالأشخاص أو الأزمنة . وقد أعطى هذا « حركة » للقصيدة الغنائية الجديدة مع استخدام الفعل كعجلة قطار أو كمروحة طائرة ، وخفض التمثيل البشري . ومثلما هي

الحال مع عدد من إيحاءاته اللغوية فان المرء يعي أن اللغة التي يتعامل معها مارينيتي لا تسلس قيادها لهذا النوع من التجربة وقد كان يمكن للانكليزية أو الأمريكية أن تكون أداة أكثر طواعية لأهدافه مما هي الايطالية .
و « الحساسية الرقمية الجديدة تشتق من ولع بالدقة التي تفضل وصف صوت جرس بدلالة المسافة التي يمكن سماعه ضمنها ـ « ضربة جرس مسافة ٢٠ كم٢ » أكثر منها من الاستخدام « غير الدقيق وغير الفعال » للصفات. وعلى نحو مماثل فالصيغة (× + + − + − +) تصف سيارة تغير بدالة السرعة وتزيد من سرعتها .

- ٢ -

من الطبيعي أن يتم التركيز على « البيانات » لانها تقدم جزئيا جوهر الحركة المستقبلية كما رآه مؤسسها ، وكذلك لانها الصيغة الادبية للحركة بامتياز . وقد امتلك مارينيتي موهبة طرح آرائه بشكل اخاذ وعدواني في هذه الصيغة . وقد تبعه أبولينير بـ « المعاداةالمستقبلية للتقليد الموروث » بتاريخ ٢٢ حزيران ١٩١٣ ، كما فعل ويندهام لويس في بيانيه الدوامي الصبغة في العدد الأول من مجلة (بلاست)(٦) ويتمثل أحد الفوارق البارزة بين الاثنين في أن مارينيتي يأتي أولا على لائحة ابولينير الخاصة بـ « الورود » بينما يستخرج كلمات قاسية من لوبس برغم أنه ليس في الواقع على القائمة المتصلة بـ « العصف أو النسف » (بلاستنغ blasting) .

ولعل الانتصار السياسي الأعظم لمارينيتي في التاريخ الباكر للحركة كان تحوله الى المذهب المستقبلي مذهب تلك المدرسة المزدهرة من كتاب فلورنسا الذين كانت لهم صلة بالدورية (Lacerba) . ولعل اكثرهم أهمية هو بابيني الذي يعكس نقده الشديد في صيغة «stroncature» عدوانية الحكومة . وقد كتب عددا من المقالات عن الحركة المستقبلية في عام ١٩١٣ وتحدث لصالحها أثناء سنوات مجدها . ولاحقا فقد ابتعد

عنها . وقد دافع مارينيتي بشدة عن بالازيشي المستقبلي في عام ١٩١٣ لأنه قذف الرومانتيكيين بـ « قنابل فكرية » ، وكذلك قذف هيبة الحب والموت ، وعبادة النساء . وقد قرّظ مارينيتي بشكل خاص قصيدة بالازيشي « الينبوع المريض » بما لهــا مــن كــلام مصوغ علــى اللفظ أو الصوت «clof, clop, cloch») والتي كانت « بصاقا على مذبــح الفن » . وكان آردينفو سوفيسي ثالث أفراد هذه المجموعة والوحيد الذي اشتهر كرسام وككاتب . كذلك كتب « علم الجمال المستقبلي » بــين عــامي ١٩١٤ و ١٩١٧ . وقــد تجلى اســهامه الأول في الجانب الأدبي للحركــة إضافــة الى « علــم الجمــال المستقبلي » في كتابــه Bifszf+18, Simultaneita, Chimismi Lirici (1915) والذي يكتب فيه باسلوب الكلمات الحرة . وقد جلب هؤلاء الفلورنسيون الثلاثة الهيبة والاعتبار للحركة . لكن الزواج غير المستقر بين فلورنسا وميلانو لم يدم ، وبحدود عــام ١٩١٥ كان الفلورنسيون يزعمون أنهم هــم المستقبليون الحقيقيون ــ أما الآخرون فقد كانوا مارينيتيين . وفي نظرنا يبدو أنهم أقل تجريبية ، ولا سيما في الكتابات النثرية والروايات التي نتذكرهم عادة على أساسها . بينما يبقى اسم مارينيتي مرتبطا بالحركة المستقبلية وأيام الريادة الأولى للحركة التي لم يشتّ عنها قط في واقع الأمر .

ومع ذلك ، فبعد القطيعة مع كتّاب Lacerba لم تذهب القضية المستقبلية أدراج الرياح . فقد تبنتها مجموعة أخرى من الكتّاب تشمل كارلي ، وسيتيميلي ، وكورا ، وجينا . وقد كان للثلاثة الأخيرين اهتمام خاص بالمسرح والسينما . ومن اللافت أن البيانات الجديدة المستقبلية بدءا من ١٩١٥ وما بعد كانت ذات صلة رئيسة بهذه الفترة الجديدة . وفي عــام ١٩١٥ أصدر مارينيتي ، وكورا ، وسيتيميلي مجموعة مــن ست وثلاثين « تركيبا مسرحيا » بعنوان « المسرح المستقبلي التركيبي » . وقد شــرحوا في « البيــان » الذي حمل الاسم ذاته كيف انهم كانوا يتطلعون الآن الى المســرح أكثر مــن الكلمــة المطبوعة كيما يصلوا الى

الجمهور . وقد طالبوا بمسرح « تركيبي » يختلف عن المسرح « الماضوي » الذي ترك الجمهور « كمجموعة من المتسكعين العاطلين الذين يتمصصون (يتمززون) حسرتهم ورثاءهم ويراقبون احتضار جواد سقط على حجارة الطريق المدورة » . والتزامن يعني إمكانية حدوث عدة أعمال في وقت واحد ، وتنعدم الحاجة للابلاغ عن حدوث شيء خارج المسرح ، وينعدم وجود التقنيات القديمة من مثل ورود الذروة في الفصل الخامس ، والشيء ذاته يحدث بالنسبة للحجج المنطقية الموضحة للعلة والمعلول طالما انها ليست موجودة بشكل كامل قط في الحياة الواقعية . ويفيض الحدث من المسرح الى الصالة،وينشأ في النهاية جمهور جديد اكثر وعيا مسرحيا، معتادا على هذا الاحتكاك المتواصل مع المستقبلين ومستوعبا لـ «حبويتهم الدينامكية » .

وفي مطالع عام ١٩١٦ أسس سيتيميلي وكورا مجلة (ايطاليا المستقبلية) ـ الناطقة بلسان ما يدعى بالحركة المستقبلية الثانية في فلورنسا . هنا نشر مارينتي بيانه عن « دين السرعة الجديد » . (ومن ضمن الأمكنة المقدسة بخاصة بالنسبة للجماعة العربات المستخدمة كمطعم والسنتراند) . هنا ، ولاحقاً عام ١٩١٦ أعلن عن التجارب المستقبلية على السينما . كان كورا وجينا أخوين (اسماها الحقيقان كانا جينالي ـ كورادينى لكن بيلا كان قد أقنعهما باتخاذ اسمين مختلفين واكثر رنة مستقبلية)(٧) اجريا تجاربهما مسبقا على الأفلام القصيرة بين عامي ١٩١٠ و ١٩١٢ . وقد اقترح مارينيتي فيلما مستقبليا، وصنع الجميع (الحياة المستقبلية) في صيف عام ١٩١٦ في فلورنسا . وقد شارك فيه بالا ، وسيتيميلي ، وكورا ، ومارينيتي ، وآخرون . كان جينا مسؤولا عن الاخراج والتصوير . وكان الفيلم سلسلة من المتواليات يعالج بعضها مشكلات اجتماعية ونفسية مستقبلية . وقد أبانت الأولى بعض المستقبليين الشباب الديناميين يقودهم مارينيتي وهم يهاجمون عجوزاً في احد المطاعم في بيازال مايكل انجلو لأنه كان يحتسي حساءه بطريقة قديمة . وكانت هناك أيضا ـ وهذا يذكر بعنوان بيان

مارينيتي ــ « رقصة الروعة الهندسية » ، حيث أسقطت فيها أشعة النور القوية على فتيات يلبسن أوراق الرصاص الرقيقة فقط بشكل تقاطعت معه بروق النور ودمرت ثقل أجسادهن » . وقد اختتم الفيلم بسؤال : « لماذا لم يمت فرانز جوزيف » كان مقص الرقيب قد قصه . وقد حدث أن الفيلم أثار الكثير من الانفعالات وفي كل عرض كانت الأشياء تقذف على الشاشة . وقد ضاعت الآن جميع نسخ الفيلم القليلةالعدد.

وكانت نتيجة هذه التجربة كتابة « بيان السينما المستقبلية » وتوقيعه من قبل مارينيتي ، وكورا ، وسيتميلي ، وجينا ، وبالا ، وتشيتي . وقد نظر الى السينما على أنها الشكل الفني الجديد الذي سيلبي الحاجة الى بلاغة التعبير ــ المتعدد الجوانب . وقد تجلى اسهام مارينيتي في الفكرة القائلة إن « الكون سيكون مفرداتنا » ، وهذا يرجع صدى آرائه بخصوص المشابهة . أما بالا فقد أدخل التزامن من خلال حيلة عرض القطات لأمكنة وأزمنة في وقت واحد . كما توافرت كذلك آراء جينا وكوراعن « الموسيقى اللونية » ، و « سيمفونيات الاشارات ، والأفعال ، والألوان ، والخطوط ، مما ألمع الى ما كان سيتحقق في (فانتازيا) والت ديزني . ولعل هذا البيان كان أقل تماسكا بسبب مشاركة الكثيرين فيه ، ربما لأن مارينيتي كانت تعوزه الموهبة (لا بد أنه أمضى بعض الوقت على الجبهة ذلك العام) أو لأنه كان أكثر اهتماما بالمسرح منه بالسينما . وعلى اليقين فقد كانت عودته في المقطوعاتالاخيرة الى الرقص والمسرح ــ برغم ان هذا ، كما « بياناته » الأدبية اللاحقة ، لم يضف شيئاً جديداً . والحق انه مع اندلاع الحرب كانت القوى الدافعة الأولى وقت ان كانت الحركة المستقبلية في أوجها قد استنفدت . ومع إنتهائها كانت الحركة المستقبلية الثانية في فلورنسا قد ذوت . وعلى إثر ذلك لم يفعل مارينيتي شيئا سوى جمع المختارات الادبية وتبرير وجوده . وقد اتخذت أشكال التعبير الأخيرة للحركة المستقبلية صيغة سياسية . ولا بد أنها عكست المشاعر التي عاد بها من الجهبة ليس كثير من المستقبليين فحسب بل كثير من الايطاليين ، وتغير موقع الحركة الاجتماعي .

- ٣ -

كان للحركة المستقبلية دائما جانب سياسي . وفي وقت مبكر يرقى الى ١٩٠٩ نشر « بيان » سياسي قصير من أجل الانتخابات يتضمن رسالة مناوئة للكهنوت . وفي عام ١٩١١ ظهر بيان ثان في صالح الحرب الليبية . ومن أجل انتخابات ١٩١٣ صيغ « البرنامج السياسي المستقبلي » الأكثر تطورا ، وكانت عبارته الأولى تكرر ما جاء في « بيان » ١٩١١ : « يجب أن تطغى الكلمة إيطاليا على الكلمة حرية » . وقد كان الأساس الايديولوجي معاديا للكهنوت ، ومعاديا للاشتركية ، وقد ساندت الاقتراحات البناءة المتوافرة التحديث في الصناعات والزراعة ، واسترداد الأرض في مقاطعات اخرى ، وسياسة خارجية عدوانية . أما « البيانات » الثلاثة ، مع الكتابات السياسية العدوانية الأخرى ، فقد نشرت سوية في (الحرب هي العلاج الوحيد للعالم) في عام ١٩١٥ ـ سنة دخول ايطاليا الحرب العالمية الأولى .

نشر مارينيتي « بيانه عن الحزب السياسي المستقبلي » في (ايطاليا المستقبلية) في شباط ١٩١٨ ، ومرة ثانية في أيلول من ذلك العام في (روما المستقبلية) ـ وهي مجلة جديدة تأسست حديثا في روما على يد كارلي وسيتيميلي ك « مجلة الحزب السياسي المستقبلي » . وقد انعكست معاداة الكهنوت ـ وكانت لا تزال احدى المسائل الرئيسة ـ في برنامج التعليم الرسمي والطلاق السهل . هذا ، وتعني التغيرات البرلمانية غرفة أصغر للنواب والغاء مجلس الشيوخ لصالح حكومة مؤلفة من عشرين خبيرا فنيا ينتخبون بالتصويت العام . اما البنود الأخرى فقد كانت استحداث التمثيل النسبي ، وتأميم الأراضي ، والقنوات المائية والمناجم ، والتحديث في الصناعة ، ويوم العمل من ثماني ساعات ، والأجور المتساوية ، والمساعدة الوطنية والتقاعد ، والمساعدة القانونية ، ومؤن المحاربين القدماء والغاء البيروقرطية . ومن اهتمامات مارينيتي الرئيسة سواء هنا أو في مؤلفه « الديمقراطية المستقبلية ـ الديناميكية السياسية » لعام ١٩١٩ التفريق بين الحركة الفنية للطليعة والحزب

السياسي الجديد . وقد ذهب الى مدى بعيد في إبرازه الفارق بين الحركة المستقبلية الفنية التي اثارت الكثير من العداء بين الناس العاديين ، والحزب المستقبلي الذي يمكن لأي شخص يبتغي النجاح ويحب ايطاليا ان ينتمي اليه . وفي هذا الوقت تكونت روابط بين المستقبليين ومؤسسة Arditi (المحاربون القدماء) . كان كارلي مؤسس جماعة روما بينما عقدت جماعة ميلانو التي تأسست على يد فيتشي اجتماعاتها في منزل مارينيتي . وفي آذار عام ١٩١٩ شارك مارينيتي ، وفيتشي والمستقبليون الآخرون في تأسيس Fasci di Combattimento وهي الفرق المقاتلة التي شكلت لاحقا الحزب الفاشي الأصلي . وفي نيسان شكل المستقبليون وآرديتي (المحاربون القدماء) القوى الفاشية التي شنت الهجوم على مكاتب الجريدة الاشتراكية Avanti في ميلانو . وبعد أن خسروا أمام الاشتراكيين في الانتخابات أمضى مارينيتي واحدا وعشرين يوما في السجن في كانون الأول مع موسوليني ، وفيتشي ، والمحاربين القدماء الآخرين بتهمة تهديد أمن الدولة وتنظيم العصابات المسلحة . وقد كتب اثناء تلك الفترة « أبعد من الشيوعية » والذي كان إدانة مستقبلية للشيوعية لكونها بيروقراطية ، ومتحذلقة ، وباستية . وقد نظر أبعد من الشيوعية الى مستقبل تنتج فيه التربية الجديدة سلالة من الأبطال والعباقرة في ايطاليا . وسيكون الفن الوسيلة والغاية في هذه العملية . واخيرا « لن يكون لنا فردوس أرضي بل جهنم الاقتصادية ستتألق وتتعزى بمهرجانات الفن التي لا حصر لها » . وهنا يمكن للمرء أن يرى كيف لا يمكن أخذ المستقبليين دائما كسياسيين على محمل الجد .

وقد كان السبب الذي حدا بمارينيتي وكارلي ان يتركا Frasci di Combattimento في ايار ١٩٢٠ يتمثل في السياسة العملية وضرورة المساومة على قضيتي الملكية والكنيسة . على أنه وبحدود الوقت الذي شرع مارينيتي يجمع الخطب والتقارير لتلك الفترة في « الحركة المستقبلية والفاشية » في عام ١٩٢٤ كانت الاختلافات قد سويت وصار كلفاً بتقديم الحركة المستقبلية كبشير الفاشية وشريكتها . وكانت

المقطوعة الأخيرة « بيانا » عن « الامبراطورية الايطالية » موقعا من قبل مارينيتي ، وكارلي ، وسيتيميلي في عام ١٩٢٣ وموجها الى « موسوليني قائد إيطاليا الجديدة » . وهي تؤكد على الهجومية والوطنية للحركة المستقبلية على الرغم من أنها لا تزال ترى الامبراطورية الجديدة معادية الكهنوت . لكن المقطوعة السابقة لها عن « حقوق الفنانين المقترحة من قبل المستقبليين الايطاليين » أبانت بوضوح تام أن الحركة المستقبلية قد كفّت عن أن تكون حركة سياسية . فقد ارتدت الآن الى ميدان الفنون تاركة حكومة البلد بين الأيدي الأمينة لـ « رئيس المجلس بما له من جبلّة مستقبلية رائعة » .

على أن هذا التحالف مع الفاشية قد كان منذئذ العقبة الكأداء أمام تقدير واستحسان الحركة المستقبلية . وعلى اليقين فإن الحركة المستقبلية ساهمت في البلاغة الهجومية للفاشية التي اتاحت لموسوليني أن يتحدث بزهو عن « ضربة تخرق معدة البورجوازية الايطالية »(٨) ، كما ساهمت أيضاً في البرنامج الفاشي الهادف الى تصليب الايطاليين . فقد كرس « السبت الفاشي » الى ألعاب الجمباز والتربية البدنية . كما أراد موسوليني إعادة تشجير جبال الأبينين لجعل ايطاليا « اشد برودة واغزر ثلجا »(٩) . والحق أنه يمكن تقفي أفكار اخرى ضارة بالقضية الوطنية في مصادر مستقبلية . فعلى سبيل المثال : « لم تملك ايطاليا حاملة طائرات مذ أن أعلن موسوليني بافتخار أن ايطاليا نفسها كانت حاملة طائرات ضخمة تمتد في عمق البحر الأبيض المتوسط »(١٠) . وفي وقت يرقى الى عام ١٩١١ كان مارينيتي قد قال في « بيانه السياسي الثاني » : « اليوم توفّرَ لنا في ايطاليا شكل وقدرة الدارعة الحربية باسطولها المكون من الجزر الطوربيدية » . مرة ثانية عندما كانت ايطاليا على شفير الانهيار الاقتصادي أثناء الحرب تهيأ لموسوليني أن بامكانه أن يتفادى المتاعب عن طريق بيعه الكنوز الفنية الايطالية — وهذا مقترح يتفق مع الحلم المستقبلي الأول والداعي الى تدمير المتاحف والأروقة الفنية ، وكذلك مع الفكرة اللاحقة باستغلال الأعمال الفنية .

وقد نشدت الحركة المستقبلية بالطبع روح العداء في جمهورها . ففي عرض مستقبلي شكل الجمهور المنتعش بأجمعه جزءا من العرض . وقد أطلق على مارينيتي « كافيين أوروبا » بسبب مقدرته على الإزعاج والإقلاق . فقد ناصب باوند العداء ، ذاك الذي قال في رسالة الى جويس بتاريخ ٦ أيلول، ١٩١٥ إن الحركة المستقبلية كانت « تصويراً سينمائياً موصولا ببعضه في الرسم واسهالاً في الكتابة »(١١) ـ على الرغم من أن ناقدا ايطاليا يقبسه لاحقا في قوله « ان الحركة التي بدأتها مع جويس ، وايليوت وآخرين في لندن ما كان لها أن توجد بدون الحركة المستقبلية(١٢) .

وقد نوّه النقاد بأن كثيرا من أفكار الحركة المستقبلية كانت شائعة خلال مطالع القرن ، وقد امكن لبافوليني أن يقول وهو يكتب في عام ١٩٢٤ ان شكلا معيناً من اشكال الحركة المستقبلية كان سيوجد دون مارينيتي لكن تركيب هذه الأفكار ونشرها الدعائي الهجومي بالاسلوب المستقبلي كان شيئاً هاماً . فقد تبنتها وتشاجرت بسببها كثير من الحركات الأخرى ، ولا سيما الدادائيون .(١٣) كذلك اقترح ، بالاشارة الى دوس باسوس ، أنه « ربما كان الاكتشاف الأكثر أهمية للمستقبليين هو ملاحظة أن التجزوء ، والمقابلة ، وتداخل المواد الواضحة التنافر قد شكل تعبيراً مباشراً عن سرعة الحياة الحديثة وتنوعها »(١٤) ومن المؤكد أن تقنية عناوين الصحف و « عين الكاميرا » في أمريكا (الولايات المتحدة) دوس باسوس تعيد الى الذاكرة ملاحظات مارينيتي عن كون الصحيفة اليومية مركبا ليوم واحد من حياة العالم . ولعله قد حان الوقت لإعادة تقويم التجارب الأدبية والمسرحية للحركة المستقبلية وعدم السماح بالتعتيم عليها كلية من قبل شغل الرسامين والنحاتين .(١٥)

لائحة بالبيانات الرئيسة للحركة المستقبلية بالترتيب الزمني . بشأن لائحة أوفى انظر سي. بومغارت في Geschichte des Futurismus (Reinbek bei هامبورغ ، ١٩٦٦) ص ٢٩٩ وما يلي . ولمزيد من

التوثيق انظر Archivi del Futurismo تحرير M. D. Gambitto و T. fiori مجلدان (روما ١٩٥٨) .

١٩٠٩ البيان المستقبلي ، مارينيتي
فلنقتل ضوء القمر ، مارينيتي
البيان السياسي الأول ، مارينيتي

١٩١٠ بيان الرسامين المستقبليين ، بوتشيوني ، كارا ، روسولو ، بالا ، سيفريني . البيان الفني للرسامين المستقبليين ، بوتشيوني ، كارا ، روسولو ، بالا ، سيفريني ضد فينيسيا الماضوية ، مارينيتي ، بوتشيوني ، كارا ، روسولو .

١٩١١ البيان السياسي الثاني ، مارينيتي .

١٩١٢ البيان الفني للأدب المستقبلي ، مارينيتي .
مقدمة لكاتالوج المعارض في باريس ، لندن ، برلين ، بروكسل ، ميونيخ ، هامبورغ ، فيينا الخ بتوقيع بوتشيوني ، كارا ، روسولو ، بالا ، سيفيريني .

١٩١٣ تدمير النحو ـ الخيال اللاسلكي والكلمات الحرة ، مارينيتي
البيان المستقبلي ضد مونمارتر ، ماك ديلا مارل ومارينيتي
مسرح المنوعات ، مارينيتي
البرنامج السياسي المستقبلي ، مارينيتي ، بوتشيوني ، كارا ، روسولو .
المعادلة المستقبلية للتقليد الموروث ، ابولينير .
رسم الأصوات ، والضجيج ، والروائح ، كارا .
الظهور الأول لمجلة Lacerba ، تحرير بابيني وسوفيسي .

١٩١٤ الروعة الهندسية والميكانيكية والحساسية الرقمية ، مارينيتي .
الأوزان ، والمقاييس ، والأسعار الخاصة بالعبقرية الفنية ، كوراديني وسيتيميلي .
الهندسة المعمارية المستقبلية ، سانت ايليا .
حركتي المستقبلية ، بابيني
الرسم والنحت المستقبليان ، بوتشيوني
التكعيبية والحركة المستقبلية ، سوفيسي .
الفن الانجليزي الحيوي ، مارينيتي ونيفينسون

١٩١٥ الحرب هي العلاج الوحيد للعالم ، مارينيتي
المسرح التركيبي المستقبلي ، مارينيتي ، سيتيميلي ، كورا .
رسم الحرب ، كارا
الزهو الايطالي ، مارينيتي ، بوتشيوني، روسولو ، سانت ايليا، سيروني بياتي .

١٩١٦ السينما المستقبلية ، مارينيتي ، كورا ، سيتيميلي ، جينا ، بالا ، تشيتي .
دين السرعة الجديد ، مارينيتي
الظهور الأول لمجلة (ايطاليا المستقبلية) تحرير كورا وسيتيميلي

١٩١٧ بيان الرقص المستقبلى ، مارينيتي .

١٩١٨ بيان الحزب المستقبلي الايطالي ، مارينيتي .
الظهور الأول لمجلة (روما المستقبلية) ، تحرير مارينيتي ، سيتيميلي ، كارلي .

١٩١٩ الديمقراطية المستقبلية ، مارينيتي .

١٩٢٠ أبعد من الشيوعية ، مارينيتي .

١٩٢١ Tactilism (اللمسية) ، مارينيتي .
مسرح المفاجأة ، مارينيتي .

١٩٢٤ الحركة المستقبلية والفاشية ، مارينيتي
بعد المسرح التركيبي ومسرح المفاجأة نخترع مسرحاً تجريدياً مضاداً لعلم النفس مؤلفاً من العناصر النقية والمسرح اللمسى ، مارينيتي .

الحواشـــي :

١ ـ opera di F. T. Marinetti تحرير ل. دي ماريا (فيرونا ١٩٦٨) مجلد ٢ ص ٢٦١ .

٢ ـ Opera di F. T. Marinetti , Manifesto del Futurismo تحرير ل. دي ماريا (فيرونا ١٩٦٨) ، مجلد ٢ ، ص ١١ .

٣ ـ وقع نيفينسون ومارينيتي البيان المستقبلي « الفن الانجليزي الحيوي » والذي قرأه مارينيتي في غاليري (دوري) وكيمبريدج ونشـر في حزيران ١٩١٤ . وكمـا مجلـة (بلاست) فانه يرجع صدى مقاربة « مع وضـد » في مؤلف أبـو لينير « المعـادلة المستقبلية للتقليد الموروث » . قارن opere di F. T. Marinetti ، تحرير ل. دي ماريا (فيرونا ١٩٦٨) مجلد (٢) ص ٩٥ . كان نيفنسون دوامياً في هـذا الوقت لكنه عزل من قبل ويندهام لويس لأنه كـان مستقبلياً بافراط ، قارن م.و. مارتن ، الفن والنظرية على المذهب المستقبلي (اوكسفورد ١٩٦٨) ص ١٨٢ .

٤ ـ ويندهام لويس ، التفجير والقصف (لندن ١٩٦٧) ص ٣٣ .

٥ ـ نشر « بيان عـن مسرح المنوعات » لاول مرة في صحيفة الديلي ميل بتاريخ ٢١ ت٢ ، ١٩٣٣ ، قارن opere di F. T. Marinetti تحرير ل. دي ماريا (فيرونـا ١٩٦٨) مجلد (٢) ، ص٧٠ . هذا هو البيان الاول المعني مباشرة بالمسرح . يصف « البيان عن الانشاد الديناميكي والاجمالي » تاريخ ١١ آذار ١٩١٦ تقنينه بما لهـا من صوت مجرد من الانسانية واشارات هندسية وميكانيكية والتي لا بد أنها عهدت بنفسها لرعاية موسوليني .كذلك يصف غاليري (دوري)المشار اليه اعلاه ص ١٠٤ .

٦ ـ (بلاست) عدد رقم ١ ، ٢٠ حزيران ١٩١٤ .

٧ ـ كانت هذه ممارسة شائعة بين المستقبليين . Corra تعني « يركض » وجينا فيها ايحاء بـ : Gymnistics (العاب الجمباز) . بالا تعني (هو يرقص) .

٨ ـ Italia Nouva, Pagine di trent'anni di Storia Contemporanea, 1918-1938.

تحرير ف. سينشيني وج. غابيلي (روكاسان كاسيانو ١٩٦٢) ص ١٩٥٦ .
تحرير ف. سينشيني و ج. غابيلي (روكاسان كاسيانو ١٩٦٢) ص ١٠١

٩ ـ سي. هيبرت « بينيتو موسوليني » (هارموند زورث ١٩٦٥) ص ١٥٦ .

١٠ ـ ل. فيرمي ، « موسوليني » (شيكاغو ١٩٦١) ص ٤١٠ .

١١ ـ رسائل ازرا باوند الى جيمس جويس ، مع مقالات باوند عن جيمس ، تحرير ف. ريد (لندن ١٩٦٨) ص ٤٢ .

١٢ ـ أ. فراتيني في : Da Tommaseo a Ugaretti (روكاسان كاسيانو ١٩٥٩) ص ١٠٢ . في البيان « الرواية التركيبية » لعام ١٩٢٩ اتهم مارينيتي بروست وجويس بـ « إفساد كلماتنا الحرة التركيبية ، والدينامية ، والمتزامنة » ، تحويلها الى اسهال كلمات (قياسا على اسهال البطن ـ المترجم) opere di مارينيتي ، تحرير ل. دي مريا (فيرونا ، ١٩٦٨) مجلد (٢) ص ١٩٣ .

١٣ ـ هـ . ريختر ، الدادائية ، (لندن ١٩٦٥) ص ٢١٧ .

١٤ ـ اي. د. لوري « الفن الحي لتحويل مانهاتن » اصدار مؤسسة اللغة الحديثة ، مجلد ٨٤ عدد ٦ ، تشرين الأول ١٩٦٩ ص : ١٦٢٨ .

١٥ ـ كتبت هذه المقالة قبل « معرض الحركة المستقبلية الايطالية » المنظم في تشرين الثاني ١٩٧٢ من قبل مجلس الفنون الشمالية والفنون الاسكوتلاندية والذي قطع شوطا نحو تعديل الكفة .

الحركـة المستقبلية الروسية

بقلم : ج. م. هايد

- ١ -

في قصيدته الرئيسة لعام ١٩١٥ « الغيمة في السروال » وسم فلاديمير مايا كوفسكي ــ الموهبة الأكبر إن لم تكن الأكثر تجديداً وابتداعاً في الحركة المستقبلية في الأدب الروسي ــ نفسه بأنه : زرادشت الأكثر صخباً في عصرنا . على أن هذا لم يكن اللقب الفخم الوحيد الذي أطلقه على نفسه (فقد رأى في نفسه أيضاً مسيح « الوحي ») . بيد أن هذا اللقب كان الأكثر ملاءمة : فالموقف النبوي للعراف الانشقاقي الذي يدشن رسمياً ــ في الحق ، يخترع الحقبة الجديدة وينشد مرثية العالم القديم والنفس القديمة لاءمه أيما ملاءمة . هذا ، وقد اشترك ماياكوفسكي مع نبتشه في علو الصوت وفي الرغبة لنقض أركان كل شيء وتدميره في سبيل قضية التجديد ، ينضاف الى ذلك حافز عصابي للاخضاع والسيطرة على الجانب السلبي والحدسي في شخصيته مهما كان الثمن . وقد احتفظ ماياكوفسكي بازدرائه الخاص لجيل الحركة الرمزية في المرحلة التي سبقت مباشرة زمانه، وأدبهم ، أدب الفروق الدقيقة والتلميح، المتموضع بشعور شديد بالذات في فترة متأخرة من الحضارة التي كان لها بمثابة الزهرة الانحطاطية . والحق أن دين الحركة المستقبلية لنيتشه كان ملموساً . اذ من بين الحركات المكرسة للحماس النيتشوي في التحرر من ربقة ماض انحطاطي وتثبيت دعائم الارادة البشرية ضد الجبرية والعادة ، لعل هذه الحركة هي الأكثر تطرفا وعنفا .

وليس مستغربا أن كثيراً من النقاد المعاصرين لم يروا في اعمال مایاكوفسكي واصدقائه أكثر من إسراف فاضح ودعاية ذاتية . فهم لم ينشدوا الامتاع : فقد بدا البيان السيء السمعة الذي لفقه مایاكوفسكي بمساعدة خليبنيكوف ، وكروتشونيك ، ودنفيد بورليوك في عام ١٩١٢ والمسمى بالملاءمة المطلوبة « صفعة في وجه ذائقة الجمهور » ، بدا بكل بساطة التعبير المكتوب عن الوبشية (عمل الأوباش) الصاخبة التي تميز الظهور الجماهيري للمجموعة حتى عهد يقارب ثورة ١٩١٧ . وقد اعلن خليبنيكوف عن نفسه بصوت عال انه « رئيس العالم » . أما لاريونوف وغونشاروفا ــ وهما من أكثر المستقبليين موهبة ــ فقد طافا في الشوارع يعرضان نفسيهما بأقنعة وثياب غريبة مضحكة . وقد عرضت « الوقائع » في المقاهي والمطاعم بما يشبه حفلات الحركة الدادائية التي اتسمت بالفوضى . ومایاكوفسكي نفسه أقام عروضاً اتسمت بسوء السلوك والعدوانية ــ من انشاد للشعر وقذف للشتائم ــ في احتفالات عامة ، من مثل ظهوره الشنيع عند افتتاح معرض بتروغراد للرسم الفنلندي في عام ١٩١٧ . على أن بوريس باسترناك الذي تحول تركيبته الشعرية المختلفة دون اتهامه بأنه متحيز يصف لقاءه الأول بمایاكوفسكي في عام ١٩١٤ بتعابير تصور تصويرا حياً شخصية تتمتع بقدرة ابداعية واسعة قدرة تتجاوز تكتيك الصدمات الغريب والخارج على المألوف ، بطريقة حساسة بشكل فوق عادي ودقيقة بشكل جلي(١)

جلس على كرسي كما على سرج دراجة نارية ، انكب للأمام ، قطع وابتلع بسرعة شرائح من نقانق فاينرشنيتزل المقلية ، لعب الورق ، حول بصره دون أن يلتفت برأسه . تمشى على طول كوزنيتسكي ، دندن بصوت طنان ومن أنفه نتفا قلبها الفكر ، من أعماله وأعمال غيره كما لو كانت مقاطع من طقوس دينية ، تجهم ، ازداد قوة ، طوف في الجوار ، وقرأ في الاجتماعات العامة . وعلى خلفية كل هذا ، كما لو عقب اندفاع أحد المتزلجين الى أمام كان يلوح دائماً يوم

خاص من أيامه ، يوم كان سبق كل الأيام الماضية ـ اليوم الذي كانت فيه بدايته المحلقة والمدهشة ، البداية التي أعطته سيماء عدم الانحناء والتحرر من القيود . وكانت طريقته في التنقل توحي بشيء أشبه بقرار تم تنفيذه وأتت نتائجه التي لا ترد . كان هذا القرار عبقريته ذاتها . وكان لقاؤه معها في وقت من الأوقات جد مدهش له حتى أنها أصبحت مذ ذاك موضوعه المقرر لكل الأزمان ، وقد كرس كيانه بأكمله لتجسيده دون أية شفقة أو تحفظ .

هـذا ، وإن صورة الدراجة النارية تقع على الطرف المعاكس تستوحي الحب على المذهب المستقبلي ، حب الحركة السريعة ، الاندفاع نحو المسافات والذي يوازي مكانيا اندفاعهم نحو المستقبل كما في : «Automobile ivre d'espace» في قصيدته الأولى «A mon Pegasse» (A l'Automobile de Course) لمارينيتي عام ١٩٠٥ . وتمثل حركات ماياكوفسكي السريعة الخرقاء الإيقاعات العصبية للحياة المدينية وتعدد المثيرات المتزامنة لكن غير المترابطة التي أدرجها المستقبليون الروس ، كما أسلافهم الايطاليون ، في نظرياتهم الجمالية ، تأسيسا على المبدأ القائل إن فنهم يجب أن يكون متقطعا كما الحياة الحديثة ، ويجب أن يحرر الطاقات ، المماثلة لطاقات الآلة والمدينة والتي ستقذف بالانسان الى أمام في غزوه للزمان والمكان. وكما كتب ماياكوفسكي في « كيف تنظم الأشعار ؟ » (١٩٢٦)(٢) :

كيما تكتب عن حنان الحب استقل الباص رقم ٧ من ساحة لوبيانسكي الى ساحة نوجين . وسيفيد الخض المريع أكثر من أي شيء آخر في جلب الارتياح لك بفعل سحر حياة تغير حالها .

هذا ، وقد صورت الانفعالات البشرية العظيمة بصورة درامية نسبة الى الحركة الديناميكية في المدينة ، المتحررة مما دعاه ماياكوفسكي

« اهتزازات وخلجات » الشعر الانحطاطي والرمزي . ويشابه الاسلوب أسلوب لوحة مستقبلية من مثل « ضجة الشارع تنفذ الى البيت » (١٩١١) لأومبيرتو بوتشيوني أو (خضات عربة) (١٩١١) لكارلو كارا حيث تغير الانقطاعات العنيفة على الحساسية وتشوهها : إذا لم يتوفر في الرسم الروسي مكافيء دقيق فان (راكب الدراجة) (١٩١٣) لناتاليا غونتشاروفا أو (حجر شحذ السكاكين) (١٩١٢) لماليفيتش هما النظيران. وكذلك فان هذه المقطوعة من ماياكوفسكي تظهر ذلك النوع الغريب من المادية الذي قاده الى أن يرفع الى القادة البولشفيك أنه كان ملتزماً كما هم بتنوير الوعي . فالميكنة لا تشكل الادراك فحسب (كما بالنسبة للانطباعيين) بل الوعي ، على الرغم من أن الحركة المستقبلية الروسية ، خلافاً لنظيرتها الايطالية ، لا تسعى الى ميكنة الانسان بقدر ما تسعى الى الاحتفاء بالانسان كمنتصر على الطبيعة . والآلات ، بالنسبة للعقل الروسي في هذا الوقت ، بما تبدو عليه من بدائية عند مقارنتها مع مثيلاتها في الغرب ، الها دور ثوري في المجتمع ، دور ينعكس في الفن . وهذا يميزها عن سيارات السباق الانسيابية التي قرّظها مارينيتي مثلما يميز أيضاً من الناحية السياسية الحركة المستقبلية الروسية عن الايطالية .

وقد كانت البلشفية ، كما نوه المستقبليون بحماس يزيد أو ينقص تشابه حركتهم في أنها مسعى للامساك بالمستقبل وربطه من ذنبه بعربة الثيران التي تمثل الحاضر والتي تدج في سيرها . وتستدعي صورة باسترناك المثيرة عن المتزلج صورة انسان فاجأ نفسه في لجاجته برجعية روسيا وتخلفها وبالشواذات المخبلة لارث تقليدي مستنفد : وكذلك فهي توحي بنوع من عدم الاستقرار . كان ليون تروتسكي في مؤلفه « الأدب والثورة » (١٩٢٤) واضحاً بصدد حقيقة أن «العدمية البوهيمية قائمة في الرفض المستقبلي المبالغ به للماضي ، لكنها ليست حركة ثورية بروليتارية » . ورغم ذلك فان عمل المستقبليين هو دون شك ، من صنع وتشكيل الثورة . والحق أنه (من خلال الدعاية فان الأدب من مختلف الأنواع ، وفي الغالب ، من نوعية فنية عالية) لعب

دوراً في تشكيل وصوغ الثورة . وقد كان ماياكوفسكي على صلة بالهياج الثوري قبل عام ١٩١٧ بزمن بعيد ، حتى وقت أن كان لا يزال طالباً في المدرسة . وقد غذّى هيامه الساذج أحياناً بمحطات القدرة (يسمي نفسه في (غيمة في سروال)« مادح الآلة وانجلترا ») الحافز الثوري عنده للقضاء على الرجعية الاقتصادية التي نجمت عن النظام الروسي الأوتوقراطي وناصرته . وهو يعلن في سيرة حياته المتسمة بالفطنة والتي كتبها بقلمه في عام ١٩٢٨ وهي « أنا نفسي » أن منظر مصانع (ريفيت) للأمير ناكاشيدز في صباه المضاءة ليلاً أقنعته أن يرفض الطبيعة لصالح الكهرباء : « لم تكن الطبيعة مماشية للعصر بما يكفي » وقد سمحت أساليبه الباكرة في الدعاية الذاتية والتي طورت أيام الصفاء زمن الوقائع المستقبلية الأولى بنشوء طريقة خطابية مدبّرة بعناية تسمح بأن يبلغ الى جمهور المستمعين حقائق الاشتراكية والشعر دونما تبسيطات حوشية . وهنا يلفت نجاحه النظر آخذين بعين الاعتبار المشكلات التي فرضتها هذه التركيبة . هذا ويمتح أسلوبه وبيان شعره بشكل مبدع من الخطاب الشعبي (ولا سيما المديني) وصيغ القصائد الروائية ballad في محاولة بطولية لعكس قول مالارميه المأثور والمشهور عن طريق تحفيز لهجة الأديب أكثر من تنقية لهجة الجماعة . وتحدد « كيف تنظم الأشعار ؟ » المشكلة على الوجه الآتي :(٣)

لقد رمت الثورة . . . الى الشارع الخطاب غير المشذب للجماهير . كما سالت اللهجة العامية للضواحي على امتداد الشوارع العريضة في مركز المدينة. وديست اللغات التحتية للانتلجنسيا المضعضعة بكلماتها الواهنة « مثالي » ، « مبادىء العدالة » ، « الصورة المتعالية للمسيح والمسيح المضاد » ــ كل هذه التعابير ، موضع التهامس ، في المطاعم ، ديست بالأقدام . هناك عنصر لغوي جديد . كيف لنا أن نجعله شعرياً ؟ . . . كيف لنا أن نختزل اللغة المحكية الى شعر ونستخرج الشعر من اللغة المحكية ؟

ولكن بحدود الآن كان مَاياكوفسكي قد أصبح نائياًعن الأيام الأولى للحركة المستقبلية . وتظهر هذه الملاحظات درجة من الالتزام نحو الدولة الاشتراكية لم تكن في طاقة المستقبليين الآخرين . ويمتد شغله على مدى الحركة المستقبلية منذ نشوئها الى تطورها الى بنائية مجردة أكثر منطقية، بما لها من مشاريع لافتة في العمارة والتصميم المسرحي . لكن كثيراً من المناصرين الآخرين لما يدعى بالمستقبلية التكعيبية (٤) كانوا جد فوضويين بحيث لم يتمكنوا من تكييف فنهم مع الواحالرسم عند الحركة الاشتراكية. وكما قال تروتسكي بحق ، إن المستقبلية كانت في الأساس ما قبل ـ ثورية ، وكان التزام ماياكوفسكي الصارم والمتعمد ابعد ما يكون عن الهيمنة في الحركة . وقد ترك طلاقها الكلي من التقليد الموروث كثيراً من الاحتمالات السياسية مفتوحاً : والحق أن المستقبلية قد انجذبت نحو الفاشية .

- ٢ -

يقع الجهد لتحرير الكلمة ذاتها مما غشيها من التقليد الأدبي الموروث في المركز من الجانب الجمالي للحركة المستقبلية . وتكمن إحد الوسائل للقيام بهذا في الطريقة التي شدد عليها ماياكوفسكي في النص السابق . والوسيلة الأخرى تمثلت في الإلحاح على استقلالية الكلمة واستقلالية النص الأدبي . وإذا تعارضت إحدى هاتين الفرضيتين مع الاستكشاف الرمزي للقدرة التلميحية والترابطية للغة فإن من الواضح أن الثانية مرتبطة مع ملاحظة مالارميه الشهيرة الى ديغا Degas : « تصنع القصائد ، يا عزيزي ديغا من الكلمات وليس من الأفكار » . وتعتق الكلمات من القيود الحاصرة للخطاب اليومي عن طريق تسميتها من قبل الشاعر وانتقائها لتدخل في بنية نصه المحرره . لكن حيث كرس الرمزيون فنهم لاسترداد عالم منهار فان المستقبلين لم يروا العالمواللغة الملازمة له منهاراً بل متحجراً . والقصيدة المستقبلية ـ وظيفية ـ هي المثقب الذي يفلق الصخر ليظهر المعدن الثمين للعيان . كان مارينيتي

قد أوصى الشعراء بأن يستعملوا الفعل في صيغة المصدر فقط « بحيث لا يبقى الحدث محدوداً بعامل واحد : فنحن ندرك الأفعال أكثر من الفاعلين » . وعليه ، فقد أكد مايدموه أورتيغا أي غاسيه « تجريد الفن من انسانيته » في عصرنا ـ الانسان الجمعي هو سلسلة من الأعمال . لقد تغير مفهوم الشخصية البشرية كما تحاجج رسالة د. هـ. لورانس الشهيرة إلى ادوارد غارنيت بتاريخ حزيران ١٩١٤ والتي تعبر عن الاهتمام بفيزيولوجيا المادة عند مارينيتي . وكثير من أعمال مارينيتي مصوغة على الصحيفة ليس عن طريق بناء الجملة المؤنسن بل بوسائل طباعية محددة تكون كلاً بصرياً أصلياً . كذلك ظهر كثير من قصائد ماياكوفسكي في مجلدات وقد أعطيت تصفيفاً طباعياً إبداعياً إما على يد ماياكوفسكي نفسه (والذي كان فناناً طباعياً معتبراً) أو على يد أحد زملائه . لذلك ، كما مع مارينيتي ، تكتسب الكلمات وظائف جديدة وهي تمرح على الصفحة هنا وهناك ، تصير الى كبر في الحجم وتتضائل حتى اللاشيء ، أو تشكل أشكالاً ونماذج قد تؤيد أو خلاف ذلك تنتهك محتواها الدلالي. الفن المستقبلي هو من عدة نواح إعادة صياغة تستهين بالحلم الفاغنري في العمل الفني الشامل . إن الهجوم على النحو وتركيب الجمل ، والتشديد على الخاصية الصوتية والخاصية التصويرية للكلمات هو هجوم على الكتاب في وضعه الحالي ، بما فيه من صفوف من الكلمات تتقاطر أداء لواجب عبر الصفحة والتي صارت الطريقة السائدة للتواصل في مجتمع أوروبا . وقد تطلب المسرح المستقبلي في روسيا كما في إيطاليا ـ والحركة المستقبلية بأجمعها مسرح بطريقة أو بأخرى ـ المشاركة الكلية للحضور في مشهد لا يرتبط بنص على الاطلاق ، وعلى نحو مماثل فقد تطلب شعرهم تعاوناً نشطاً من جانب القارىء في صنع النص (على الرغم من هامش الحرية الأضيق ، ربما ، مما هو متوافر في شغل الدادائيين الذين استشعر المستقبليون مجيئهم جزئياً) . هذا ، وإن شعر الفيروكونكريت(*) الفاسيلي كامينسكي (١٨٦٤ ـ ١٩٦١ كان بناء

(*) حرفيا تعني الاسمنت المسلح ، وهو الشعر الذي يعبر عن قصده بالكلمات المرسومة لا بمواقعها حسب قواعد اللغة . (م)

عشوائياً كما أحدث قصيدة كونكريتية أو أحدث مهرج . ويمكن ، مثلهما ، قراءته أو « تمثيله » بطرق مختلفة يتكشف معها في كل مرة معنى مختلف وتشكل قصيدة فيليمير خليبنيكوف « طرد الأرواح الشريرة بالضحك (zaklyatiye smekhom) (١٩١٠) والتي تأخذ الكلمة الروسية التي تعني الضحك (smekh) وتجعلها تؤدي حركات أكروباتية غير عادية عندما تشكل النهايات التصريفية المختلفة كلمات (معظمها غير موجود في اللغة) من هذا الجذر ، تشكل طريقة لتحرير الكلمة وبالتالي القارىء . وهي تجربة في علم الصرف أكثر منها في علم الدلالة ، تستثمر عمليات تشكيل الكلمات التي تميز اللغة الروسية حيث يمثل نموذجها السحري الأثر المحرر للضحك عن طريق السحر التعاطفي للشامان ــ الطبيب الساحر الذي يصبح على نحو غريب نظيراً مفضلاً للشاعر في الحركة المستقبلية الروسية ، وهذا جزء من العنصر الفطري الغريب الهام جداً في الحركة . وبالطبع ، فإن هذه القصيدة هي أيضاً خزعبلة (حركة بهلوانية) مثل قيادة طائرة تحت جسر البرج ــ وهذا نوع من المغامرات أحبه المستقبليون ــ الجسورة على نحو عبثي ، والعصرية على نحو استعراضي .. وقد كان خليبنيكوف واحداً من الموقعين على بيان « صفعة في وجه ذائقة الجمهور » الهام : وقد كان لهذه المجموعة من المستقبليين التكعيبيين أهداف مشتركة على الرغم من أن الجائز أن الهجوم على اللغة في هذه الوثيقة هو عمل خليبنيكوف وكروتشونيك والهجوم على التقليد الموروث هو عمل ماياكوفسكي وبورليوك . ويطالب البيان بأن يعطي الشعراء الحق لـ : **توسيع مفردات الشعب بكلمات صنعية ومختلفة . الكلمة هي صنع الجديد .. أفصح عن القرف الذي لا حدود له نحو اللغة التي توارثناها .**

كذلك أصدر خليبنيكوف وكروتشونيك البيان « الكلمة في وضعها الحالي » slovo kak takovoye (١٩١٣) والذي أتبعه كروتشونيك بـ « الاعلان عن الكلمة في وضعها الحالي » Deklaratsiya slova kak takavoyo takovovo ، (١٩١٣) ــ وهذه عدم لباقة ببليوغرافية سببها

ازدراء المستقبليين للديمومة . وتتشابه الأولى مع عنوان مارينيتي Parole in Libertà ولها مرام مماثلة . هذا ، وللايطاليين معنى تشكيلي أكثر تطورا ، وتتعارض حركتهم المستقبلية مع ثقافة ايطاليا المتحفية . بينما يشدد الروس على المؤثرات التفوية والسمعية . فهم يمتحون من الشعر الفولكلوري ومن الاسطورة السكايثية (الطورانية) — وهي ظاهرة معقدة يمكن تعريفها لأغراض حالية بأنها عصبية وطنية صوفية ومتطرفة تستحضر الانتصار الوشيك للاعقلانية الفطرية المتمثل في الطورانيين على المادة والعقلانية الأوربيتين — ومنه الشامانية المشار اليها سابقا والتي يتعرفها القراء غير الملمين بالظاهرة في « طقس الربيع » ١٩١٣ (لسترافنسكي . يبدأ أول البيانين بأمثلة الصوت المعبر في الشعر ، أكثرها تجريداً أبيات كروتشونيك الفاضحة(٥) .

dyr bul shchyl
ubeshchur
skum
vy so bu
rl ez

هذا هو النص الكامل ، وهو يخلو من اي معنى باللغة الانكليزية (او هو بالأحرى كلمات روسية مكتوبة بأحرف انكليزية) مثلما يخلو منه في الروسية ، على الرغم من أن الأصوات في الروسية توحي بعدد من الكلمات المحتملة أو المورفيمات التي قد تتشكل منها . وقد زعم المؤلف انها اصوات روسية على نحو فوق عادي (بعضها ليس له معادل حقيقي خارج اللغات السلافية) . وبدافع « طوراني » لرفض المؤثرات الأوربية فقد أصر خليبنيكوف وكروتشونيك على أن هذه القصيدة هي أكثر روسية من مجمل أشعار بوشكين . وقد سمي الشاعر العالمي بوشكين ، أعظم الشعراء الروس ، في « صفعة في وجه » كأول الكتاب الذين يجدر « قذفهم في البحر من على باخرة الحداثة » ، وهذه الملاحظة تماثل تأكيد باوند بأنه « ليست بك حاجة لأن تقرأ شيكسبير ، إذ يمكنك الوقوع على

كل ما أنت بحاجة لأن تعرفه عنه في « الحديث الممل في الجوار » . يجب أن تكون لغة الشعر « ما وراء منطقية » zaumniy hazyk متحررة من الأشكال الصارمة للمنطق التي عزيت للفكر الغربي منذ أيام دوستويفسكي على الأقل : إذ يخلق بالقوى الصوتية المعبّرة فيها أن تترك أثرها دون توسط العملية المفهومية التي تبدد الطاقة . ويماثل هذا التأثير « الترانسندانتالية الفيزيائية » التي نادى بها بوتشيوني ، وقد يكون مديناً بشيء ما لاعلان مارينيتي في « الكلمة الحرة » لعام ١٩١٢ والذي مؤداه أن تحرير الكلمة من القيود التقليدية للمعنى سيسهل التواصل المباشر بين خيال « لاسلكي » وآخر . على أن الأصوات الصادرة تميل الى التنافر : وهذا يهدف في جزء منه الى ترويع القارىء مجلبةً لانتباهه ، لكن ، زيادة على ذلك ، كما يقول كروتشونيك ، لأن التنافرات القائمة في نفوسنا ستعرف كيف تحلّها . ليس هناك من تجانس إلا في تماثل متنافرين عند نقطة مشحونة بالطاقة : وهذه دينامية نقع عليها مرة أخرى في النظرية التصويرية والدوامية . وفي أي جزء من البيان ، وغيره من البيانات المماثلة هناك تشديد على التمثيل وتمثيل للتشديد . ففي عام ١٩١٣ قدمت تمثيليتان (enlctments) (أو مسرحيتان plays ، بسبب انعدام كلمة أفضل) في سان بطرسبورغ التي عرضت مجمل مواهب المجموعة : « فلاديمير ماياكوفسكي : مأساة » لماياكوفسكي ، وأوبرا كروتشونيك الغريبة التي كتب خليبنيكوف لها مقدمة ، وصمم ماليفيتش مناظرها « الانتصار على الشمس » .

وقد ترجع صدى الأوبرا في قصيدة لاحقة لماياكوفسكي « مغامرة غير عادية حدثت لفلاديمير ماياكوفسكي في كوخ صيفي » (١٩٢٠) . وهي في كل مظاهرها مركزية بالنسبة للحركة المستقبلية : الانتصار على الزمن ، والذي ينظر اليه ليس كحركة في الماضي ، كما هي الحال مع بروست وايليوت ، بل كقفزة في المستقبل . في قصيدة ماياكوفسكي يدعو الشاعر الشمس لتناول الشاي حتى يقطع عليها رحلتها الأبدية في الشروق والغروب والتي ضاق ذرعاً بها . وبتباه جميل تقرّ الشمس أن

مایاکوفسكي ، الذي أمضى سحابة ليله يشقى ويكدّ في اشغاله بملصقاته الدعائية ، يصنع النور والدفء كيما ينتشرا في الأرجاء مثل حرارة الشمس . وفي أوبرا كروتشونيك (١٩١٣) التي قام ماليفيتش بتنفيذ ما دعاه تصاميمها الـ suprematist (المجردة هندسيا) الأولى ينتصر ما أطلق عليهم الرجال الأقوياء من ارض المستقبل يساندهم فريق من الرياضيين وملاح جوي بطل ، على إنسان سيء النية وشتى الشخصيات التاريخية ، ويحتفلون بعالم مستقبلي متحرر من الزمن . وفي صياغتها بهذا الشكل فانها تبدو خليطا عنيداً من التعبيرية والستالينية . والحق انـه ما دام الشيء بأكمله مكتوبا في zaum الذي تسود فيـه الصافرات والهمهمات من نوع «dyr bul shchyl» والحدث هو من الفوضوية بمكان بحيث تعسر متابعته فإنهـا أقرب الى الهزل منها الى الرعب . يوضـح بوريس توماشيفيسكي في تذكره لليلة الأولى (١٩٣٨ ، رقم ٤ ، Teatr أن المشروع بأكمله ــ يمكن ــ مثل استعراض كوكتو ــ بيكاسو ــ ساتي عام ١٩١٧ ــ الاستمتاع به كنوع من ترفيه سيركي (من السيرك) ، حدث ديست فيه الحدود بين الفن الراقي ومسرح الفودفيل (مسرحية هزلية خفيفة) بالأقدام في المعمعة الدائرة . وعلى ما يبدو فقد انشبك الجمهور في القضية واتسموا بطيب الخلق ، إلا عندما وجهت اليهم إهانات مباشرة عند إحدى المراحل ، حيث اصبح متململا" . كانت « الانتصار على الشمس » أكثر الاعلانات الدعائية التي استخدمها المستقبليون في الدعاية لهم تفنيداً وتفننا .

ـ ٣ ـ

هيمن المستقبليون ، عقب الثورة ، على الحياة الثقافية السوفييتية لفترة وجيزة . ولم يكن هذا بسبب انعدام حركات طليعية أخرى تتحدى تفوقهم : كانت العشرينيات في روسيا كما في أي مكان آخر فترة غنية على نحو غير عادي بالتجربة الفنية . والحق أن هيمنتهم تعزى الى جهـود مایاكوفسكي الموهوب وصاحب الالتزام السياسي الذي وضع طاقاتـه

الدائبة العمل (وجانبا جماليا ديالكتيكيا على قدر من التفنن يماثل ما عند بريخت) تحت تصرف البولشفيين بصفته شاعرا وداعية للنظام الجديد .
وقد قامت المجلة التي لم تعمّر طويلا (فن الكومونة) ـ التي صدرت في ظل الشروط الشاقة لشيوعية الحرب ـ والتي لعب فيها ماياكوفسكي والرجل اللامع لكن المتمسك بالنظرية دون التطبيق او زيب بريك دورا رئيساً ، قامت في عددها الأول عام ١٩١٨ بطبع قصيدة ماياكوفسكي « توجيه الى جيش الفن » حيث حثّ المستقبليين على الانضمام الى البولشفيك في هجوم سياسي وجمالي مشترك لسحق قوى الماضي . وقد كانت دعوة له يلتف حولها أولاء المستقبليون الذين كانوا أقرب في صميمهم الى جيل الرمزيين ، من مثل شيرشينيفيتش (المترجم الروسي لمارينيتي) وايغور سيفيريانين (مؤسس مادعي مستقبلية الأنا المتميزة عن المستقبلية التكعيبية لماياكوفسكي) . وقد هيأت مطالبة بيرك بفن كونكريتي مضاد تمّ تصنيف الخلق الفني فيه كوجه من أوجه العملية المنتجة (كما في « كيف تنظم الأشعار ؟ » لماياكوفسكي) ، وينظر فيه الى الفنان كمشتغل اكثر منه كبطل (كما كان الرومانسيون والرمزيون قد نظروا اليه) قد هيأت المناخ لنظرية طليعية مادية زائفة دامت خلال كامل عقد العشرينيات ـ تحافظ على التسمية « مستقبلي » حتى بعد ان حامت الشبهة السياسية حول هذه التسمية ، وذلك ببساطة لانه لا يمكن صياغة دفاع مادي متماسك عن التجريد إلا برفع هذا الشعار الثوري .
وفي الآن نفسه فقد خرجت الى حيز الوجود مدرسة « وظيفية » هامة في النقد والنظر (الآن تعرف بالاسم الشامل الذي تنضوي تحته : الشكلانية) بتأثير ألسنية سوسور الجديدة تتخذ من التجريب اللفظي للمستقبليين (الذين كانت في حلف وثيق معهم) تحديداً ضرورياً لطرائق الدراسة الأدبية التي عمّرت بعدها ، وأساسا لطريقة جديدة في النقد ونظرية كلية في الأدب .(٦) ولا ريب أن المقالة الأكثر شهرة في هذا السباق هي « الشعر الروسي الجديد (١٩١٩ ، تنقيح ١٩٢١)»(٧) لرومان جاكوبسون التي كتبها بينما كان لا يزال عضواً في حلقة موسكو الألسنية (وقد هاجر لاحقا الى براغ حيث صدرت الطبعة الثانية ، ومن ثم الى

امريكا) . ومما يحظى باهتمام وجيز أن نبين الصلة بين الشعر المستقبلي والنقد الشكلاني .

لا يشك جاكوبسون بأن الشعر الروسي «الجديد» هو شعر ما يطلق عليهم بالمستقبليين رغم أنه يعزف عن إعطاء اي تعريف عما تمثله الحركة ككل . وهو يقبس مع الموافقة ملاحظة خليبنيكوف بأن « وطن الفن هو المستقبل » ، وهو يستخدم هذا نقطة انطلاق لتحليل أولا العملية التي يتحول بها الابتداع (كما ابتداع بوشكين الذي يقبسه مراراً بشكل استثاري) بفعل الزمن والتقليد التر ّهي الى سنة (أورثوذكسية) ؛ ثم العملية المعاكسة التي يصير بها شعر كل من الحاضر(متمثلاً بخليبنيكوف الذي يحلل عمله بتفصيل شديد) والماضي جديداً . وهو يؤكد أن الشعر يتجدد من الداخل بوساطة وسائل السنية تحديداً . وهو يعامل اللغة الشعرية خلال كامل مقالته كنوع من : ما وراء اللغة metalanguage ولا يمكن لمادة البحث الجديدة في « المضمون » (والتي ينكر أن لها وجوداً متميزاً كما يفعل آي. إيه . ريتشاردز) أن تفعل سوى أن توفر ما يدعوه « الدافع » لأشكال السنية جديدة ـ صوتية ، إعرابية ، إيقاعية ، الخ . وعليه فإن تحليلات الابتداع المبنية على السببية الخارجية أو الاجتماعية هي مغلوطة . ويعمد جاكوبسون بالتالي الى مقارنة نظرية « الريبورتاج ـ القص الاخباري » الانطباعية الزائفة عند مارينيتي (تسمية جاكوبسون) عن تجديد الأشكال الأدبية تحت ضغط الأشكال الجديدة للخبرة ،أكانت داخلية أم خارجية ، مع زعم كروتشونيك بأن الشكل الجديد الذي ينبثق من داخل اللغة الشعرية يولّد مضموناً جديداً ـ وفي المآل عالماً جديداً . وعلى أساس هذه المقارنة يميز جاكوبسون بين ما يدعوه نسقاً السنياً شعرياً (ما يخص الروس ، ولا سيما خليبنيكوف) والنسق الألسني العاطفي أو الوجداني، ما يخص مارينيتي : وعليه يوسم الشعر بأنه يتقيد بقوانينه الذاتية الخاصة به ، وتختزل وظيفته التواصلية الى الحد الأدنى . وتماماً مثلما أن قوام الفنون الأخرى بكافة هو تشكيل « المادة » المشروعة ذاتياً كذلك بفعل الشعر : ف « مادته » هي الكلمات . وعليه ؛

فمن الملائم تعريف دراسة الأدب بأنها دراسة الصنعة الأدبية Literariness وبموجب هذه النظرية يتم استنزال كتب السيرة ، وعلم النفس ، وعلم السياسة الخ الى لعبها دوراً ثانوياً . والحق أنه في هذا التاريخ الباكر فقد ارتضت النظرية الشكلانية لأغراض جدالية أن تتجاهل المادة الخارج أدبية ، ولم تصفها إلا لاحقاً (في عمل من قبيل « الماركسية وفلسفة اللغة »(٨) لفولوشينوف) في مخطط للأنساق الإرشادية كثر تفصيلاً . وما يسميه جاكوبسون « عالم الانفعال والخبرة الروحية » (أي القوام التقليدي للشعر) يتم تعليله في نظريته على أنه « تسويغ » للغة الأدبية : وهو يدلل على أن الرومانسيين قد استقبلوا ، عندما ظهر عملهم لأول مرة ، كمجددين في الشكل أكثر منه في المضمون التجريبي ، حيث لا يفهم الأخير إلا على أنه « تسويغ » للأول (يقتبس جاكوبسون من المجلات المعاصرة إثباتاً لهذا الأمر) . وإن الحقيقة الأكثر أهمية بصدد شغل خليبنيكوف في هذا السياق هي أنه ينأى في الأعمال الأولى عن تسويغ الوسائل الشعرية « اللاعقلانية » بوساطة التماس بناء الحبكة ونحو « تعرية » مميزة للوسيلة دون تسويغ كما في السرد الشعبي والقصائد الروائية . الصوت (أو غيره من العناصر الألسنية) يسيطر على الاحساس ويولد الالتباسات ، التماثلات و (هذه وسيلة أثيرة عند خليبنيكوف) ما يدعوه جاكوبسون « التحولات » (متنوعة في طبيعتها لكنها في الأساس استعارات معكوسة أو سلبية « تنزع » — حسب التسمية المفتاحية لشكلوفسكي « الألفة » عن المسمّى)(٩) . ويسم الاهتمام بالمادة الشعبية ، ببنية النوادر والنكات ، وفي الفطنة بكل تجلياتها ، والاستثمار الاستثاري لهذه المادة « الهابطة » في سياق أدبي ، يسم معظم الطليعة الأدبية للفترة (الدادائية ، جويس ، وبالطبع فرويد ، يمكن أخذهم على محمل التشابه) .

يلاحظ جاكوبسون أن الصعوبة والاحساس بالغرابة في النصوص المستقبلية ترغم القارىء على المشاركة في عملية تحققها . وإن هذه الصيغة ومفهوم « التعقيد » أو « ادخال الصعوبة » الذي يدعمها (مرة

اخـرى النصوص المفتاحيـة هـي لشكلوفسـكي) ترهص بالتمييـز الايديولوجي عند رولان بارت بين السهل القراءة Lisible والسهل الكتابة scriptible وهي صياغة من المؤكد أنها لا تضيف شيئاً ذا بال الى كشوف الشكلانيين . ويبدو واضحاً بما فيه الكفايـة أن التحالف بين الحركـة المستقبلية والبولشفيين يعود إلى هذه المرحلة من التحقق (وقد أتي على تعريفها لاحقاً بشكل أكثر دقـة في جماليات الحركـة البنائية) . لكـن جاكوبسون لا يلامس هذا ويغدو التقصي الكامل عنه من الصعوبة بمكان. وعلى المسـتوى الأسـلوبي الصرف نجـد أن إحـدى سـمات نصوص خليبنيكوف هي أن مكوناتها ترتبط مع بعضها بعضـاً بالارتصـاف ، أو التزامن ، أكثر منـه بالتعاقب . وتخلق هذه الوسـيلة بالتضافر مـع المستقبلية النموذجية في تحقيق كلمات أو عبارات المجازية المألوفة بشكل ملموس (جمع النقيضين ، المبالغة enallage) تخلق نسقاً مستقلاً بذاته من العلاقات . هناك ، تبعاً لذلك ، « فسـحة » شـعر مماثلة للفسحة التصويرية حيث تكون اللغة فيها متعددة الأبعاد أكثر منها تعاقبية صرفة (كما تحاول جاهدة أن تكون في الخطاب العقلاني ، غير الشعري) والأدب يتشبّه بالتعقيد الزمني للسينما . ومن بين الوسائل الخاصة ببنية الجملة المستخدمة من قبل الشعراء المحدثين ، ولا سيما المستقبليون ، نرى أن أكثرها فاعلية في مسألة خلق متصل زمني غير خطي هـي « اللا فعليـة verblessness ويقتبس جاكوبسون أمثلة عليها من شـعراء مستقبليين وشعراء آخرين(مثلاً مارينهوف) . إن مضمون اللافعلية هو أن القصيدة بكاملها تغدو فعلاً من نوع ما . وقد ميز خليبنيكوف نفسه بين الكلمات التي ترى بها « الأعين ـ الكلامية » وتلك التـي تعمل بها (الكلمـات ـ الأيدي) : ومن الممكن الا يكون التضاد على درجة من التفنن والتفصيل لكن يمكن للمرء ، على الأقل ، أن يفهم التمييز الحاسم هنا بين الدلالية في الحركة الرمزية والوظيفية في الحركة المستقبلية . ويستتلى من هذا أن شعر خليبنيكوف (وتوسعاً شعر المستقبليين بعامة ، نظراً لأن كل من كان له اعتباره قـد تعلم من خليبنيكوف) هو شعر الانفكاك أكثر منه شعر الترابط . هذه الصياغة المتحيزة بشكل نموذجي (وهي تظهر عند

جاكوبسون بهذه التسميات الدقيقة تقريباً كما في شغل نقـاد شكلانيين آخرين) هي بالطبع على النقيض التام من مبدأ ت. س. ايليوت في إعادة الاقتران كما يصوغه في مناقشته البعيدة الأثر للشعراء الميتافيزيقيين ــ وهي مقالة ، رغم تميزها ، تقليدية ، بشكل جلي في المرمـى ورمزيـة في الممارسة . يمتع جاكوبسون نفسه بجمع أمثلة على الانفكاك والتجريد من الألفة في أغاني الأطفـال ، والتعاويذ الشـعبية ، والطقوس الاحتفالية ، والقصائد الروائية المدينية (chastushki التي صادرها ماياكوفسكي وقلدها) رابطاً بشكل بليغ بينها وبين لعب خليبنيكوف علـى الكلمات ، والتوريات ، الخ ، والتي يصنفها تحت العنوان « الاشتقاق الشعري » (معرّفاً هذا على أنه زمرة خاصة من الاشتقاق ترتبط بأنواع أخرى من الاشتقاقات لكنه في هذه الصيغة خاص بالشعر). هذا ، ويشكل تشويه الشكل الصوتي والدلالي والمعاني الجديدة التي تتولد عنه جزءاً لا ينفصم عن الاشتقاق الشعري ويساهم في ما يصفه جاكوبسون بـ « الامكانيـة الهامة » للكلمة المحدثة ، أي إمكانيتهـا التجريد (وهـذه هي طريقـة جاكوبسون في العودة بمقالته الى اعتراضاتها الأولى علـى « انطباعية » مارينيتي : وفي واقع الأمر قد يكون من الأفضل أن نترجم الكلمة الروسية bespredmetniy بـ « اللامـوضوعي » وليس بـ « التجـريدي ») . وعليه ، فاستنتاجه هو أنه إذا كانت القافية في تجلياتها التاريخية الأولى تخبىء وراءها دافعاً دلالياً فإننـا في قوافي خليبنيكوف (وبالتضمين في قوافي ماياكوفسكي) نقف على حقيقة ما يصفه جاكوبسون بشكل ملائم بـ « الكلمات التي تبحث عن معنى »(١٠) . وقد تمثل القدرة على الاختراع والدقة المراوغة في مقالة جاكوبسون ــ وهي بحد ذاتها قطعة إبداعية هامة ــ النقد الشكلاني في أقصـى معارضـة للتقاليد وأقصـى درجـة مـن التحريضية .

وبالطبع فإن تاريخ هذه الحركة النقدية قد توثق بالكامل . وغني عن القول إن عمل جاكوبسون وزملاءه ،سواء بقوا في روسيا أو لم يبقوا، قد قطع شوطاً أبعد بكثير من سياق الحركة المستقبلية الروسية : فليس

أفضل أعمال لـ Opojaz وحلقة موسكو الألسنية في العشرينيات والثلاثينيات مقتصراً بأي شكل على دراساتهم للطليعة avant-garde فقد أحدثوا ثورة في النقد وإعادة تقويم جذرية للأدب الروسي الأول والأدب الأجنبي تشابه الى حد كبير انجاز النقاد الجدد في انجلترا وأمريكا الذين ،رغم محافظتهم الأكبر،خرجوا من سياق الحركة الحداثية بهيئة مماثلة . على أن تأثير الروس قد وصل الى مدى أكبر ، وتفرع في اتجاهات أكثر مما حققه النقاد الجدد . وبغض النظر عن إسهام جاكوبسون الرئيس في الألسنية فقد كان الشكلانيون الروس هم الذين ساهموا أكثر من غيرهم في النظرية السيميائية الحديثة. وقد كانت مختارات تزيفتان تودوروف من الترجمات الفرنسية للمقالات الشكلانية (نظرية الأدب) (١٩٦٥) بعيدة الأثر . ومن المهم أن نلاحظ أن عودة العلاقات الحاسمة بين الألسنيين والفروع الأخرى للسيميائية ، والتي دشنها كتاب (الانثروبولوجيا البنيوية) لليفي شتراوس قد أدت الى حركة انتعاش كبرى للشعرية البنيوية في الاتحاد السوفياتي(١١) .

توفي فيليمير خليبنيكوف ، الموضوع الرئيس في مقالة جاكوبسون ، في عام ١٩٢٢ . وإذا لم يكن بشكل جلي مؤسس الحركة المستقبلية في روسيا فقد كان في جميع الأحوال مجدداً كبيراً شكل عمله منجماً لا قرار له من التجارب استخرج منه الشعراء الآخرون ، ومن ضمنهم ماياكوفسكي العظيم ، الكثير من الثروات . فنتاجه ضخم ، ولم يحتل مقامه في التاريخ الأدبي الروسي الا راهنا . ولم يترجم من أعماله الا القليل ، على الأقل الى اللغة الانجليزية . وعندما مات ماتت معه التجريبية الفوضوية لفترة ما قبل الثورة . وقد عاضدت مجلة ماياكوفسكي LEF (وهي اختصار لـ : Left Front of Art الجبهة اليسارية للفن) وكانت تأسست في عام ١٩٢٣ ـ عاضدت بقوة الحركة المستقبلية والفن اللاموضوعي (أو على الأقل اللاتصويري) . وقد احتجبت في عام ١٩٢٥ وعزفت بديلتها Novyi Lef (الجبهة اليسارية الجديدة للفن) ـ وتأسست في عام ١٩٢٧ ـ نغمة من عدم اليقين بشكل لا يخلو من غرابة

حيث تلطفت راديكالية ماياكوفسكي المتقدة (كان سعيداً لرؤية نهاية السياسة الاقتصادية الجديدة المساومة) بتأكيدات ، في مناخ سياسي أكثر محافظة ، مؤداها أن الحركة المستقبلية لم ترفض الماضي كما هو ، بل فقط محاولة شرعنة الأساليب البالية في الزمن الحاضر . ولم ينفك ماياكوفسكي عن انتاج عمل هام حتى انتحاره في عام ١٩٣٠ ، لكن النشوة الابداعية للحركة الحداثية الروسية قد زالت . وعندما نشر كروتشونيك كتابه (الحركة المستقبلية الروسية على مدى خمسة عشر عاماً) (١٩٢٨) كانت الحركة في نهايتها ، على الرغم من أن كروتشونيك نفسه ، وهو موهبة صغيرة نسبياً ، واصل النشر حتى عام ١٩٣٤ ، وألفى نفسه كما م . فيروغ عند باوند ،

مستقلاً عن معاصريه

مهملاً من الشباب

بسبب هذه الرؤى الحالمة

رغم أنه نجا من المصير المؤلم لكثير من أبناء جيله من الكتاب . وهكذا انتهت أكثر الحركات الحداثية الروسية عداء للتقليد ، مخلفة وراءها الشخصية التي أصبحت مؤسساتية بحدود الآن ــ ماياكوفسكي ، أحد الكتاب الأكثر اقتباساً والأقل فهماً في العالم . كذلك خلفت وراءها وظيفة متكافئة الضدين استمرت باقية ، في شكل الحركة البنائية ، الى الثلاثينيات لتخمر عجين الواقعية الاشتراكية ولتلهم الفنانين خارج الاتحاد السوفياتي . وإن موقعها الصحيح في الحركة الحداثية السوفياتية الثرة ــ وفي الحق مغزى الحركة ككل ــ لم ينل الفهم الا راهناً .

الحواشي

١ ـ بوريس باسترناك « السلوك السليم » (١٩٣١) ، ترجمة جورج ريفي .

٢ ـ فلاديمير ماياكوفسكي ، «كيف تنظم الاشعار» ، ترجمة ج. م. هايد (لندن ، ١٩٧٠).

٣ ـ نفسـه .

٤ ـ تم توثيق مختلف ضفائر الحركة المستقبلية (والمتناقضة مع بعضها في الغالب) بشكل كامل على يد فلاديمير ماركوف في عمله المرموق « الحركة المستقبلية الروسية» (لندن ، ١٩٦٩) .

٥ ـ طبعت بأحرف لغة أخرى على يد فلاديمير ماركوف ، مصدر سابق الذكر .

٦ ـ يبقى أفضل مسح شامل توفر عليه فيكتور أيرليخ في (الشكلانية الروسية : التاريخ والمذهب) (لاهاي ١٩٦٩)

٧ ـ النص الروسي والترجمة الالمانية المقابلة له موجودان في
Texte der Russischen Formalisten Band 2
تحرير وولف ـ داينر ستمبل (ميونيخ ١٩٧٢) .

٨ ـ ف. ن. فولوشينوف ، الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة ل. ماينجكاو و أ . ر. تيتونيك (لندن ونيويورك ١٩٧٣) . أول طبعة في ليننغراد في عام ١٩٣٠.

٩ ـ يوجد مقالتان هامتان لفيكتور شكلوفسكي «الفن كتقنية » و « تريستام شاندي » لستيرن : تعليق أسلوبي » في (النقد الشكلاني الروسي : اربع مقالات) ، تحرير وترجمة ل. ت. ليمون و م. ج. رايس (لينكولن ، نبراسكا ١٩٦٥) .

١٠ ـ للاستزادة في مضامين الدراسة العامة للحركة الحداثية في هذه النظريات انظر دافيد لودج ـ (لغة الادب الخيالي الحداثي ـ الاستعارة والكناية) ص ٤٨١ ـ ٤٩٦ أدناه .

١١ ـ توفر دراسـة ديمتري سيفال (أوجـه البنيوية في فقـه اللغـة السوفييتي) ، والتي ستنشر في المجلد القادم (البنيويـة حـول العالم) لسيبيولد دليلاً مؤثراً ورائعاً على هـذا .

التعبيريـة الألمـانيـة

بقلم : رينشارد شيبارد

- ١ -

لم يكن للتسمية حركة تعبيرية أول ما بدأت أية مدلولات أدبية . وقد استخدمت ، بداءة ، في اللغة الفرنسية عام ١٩٠١ عنواناً لثماني لوحات عرضها الرسام الهاوي جوليان أوغوست هيرفيه في Salon des Indépendent في باريس ، ويبدو أنها ظهرت أول ما ظهرت في اللغة الألمانية في نيسان من عام ١٩١١ في افتتاحية البيان (الكاتالوج) الخاص بمعرض Berliner Sezession الثاني والعشرين لتميّز مجموعة من الرسامين الفرنسيين الشباب ضمت بيكاسو ، وبراك ، وديفي . وبحدود منتصف عام ١٩١١ ، على ما ذهب الناقد كارل شيفلر ، بدأت « تتناقلها الألسن ، ألسن أولاء الذين سحرتهم الكلمات » ، برغم أن سلطة مؤرخ الفنون فيلهلم فورينغر قد ساعدت ، قبل انصرام العام ، على شرعنتها وذلك عند إشارته الى « التركيبيين والتعبيريين الباريسيين الشباب » والذين أدرج معهم سيزان وفان غوخ . ومع نهاية عام ١٩١١ كان المصطلح ينطبق على أي رسام حمل ردة فعل على الحركة الانطباعية. ومن الواضح أن أول من استخدم المصطلح وأطلقه على « الأدب » الألماني كان كورت هيلر في ملحق تموز عام ١٩١١ لـ : Heidelberger Zeitung « ... على الأقل ، يبدو متذوقو الجمال ، أولاء الذين لا يعرفون سوى ردود الأفعال ، وليسوا أكثر من ألواح شمعية للانطباعيين ، أو ماكنات تسجيل دقيقة على نحو مرهف ، يبدون فعلاً بالنسبة لنا كائنات أدنى

مرتبة . نحن تعبيريون » . ومع ذلك فقد كان البطء سمة المصطلح عند تدرجه نحو القبول في دائرة النقد الأدبي ، ولم يبدأ يرسخ نفسه إلا في النصف الثاني من عام ١٩١٣ . ولم يتحمس أي كاتب ذي مكانة فعلية لتطبيقه على ممارسته الخاصة قبل أواخر ١٩١٤ أو مطالع ١٩١٣ . وقد زعم كازيمير ايدشميد أنه كان في غفلة تامة عن المصطلح الى أن طبقه النقـاد على قصصه (المخارج الستة) في وقت متأخر يرقى الى عام ١٩١٥ .

وعليه ، فليس من مسوغ للافتراض بوجود أية مجموعة متماسكة تعي منذ البدء أن أفرادها تعبيريون يسعون بشكل متواصل نحو مجموعة من الأهداف الواضحة التحدد والمقبولة عموما . وقد أقرّ كورت هيلر ، الشخصية المركزية في الحركة التعبيرية الأولى ، بأنه لم يمثل أية حركة متماسكة عندما كتب في افتتاحية المختارات التعبيرية الأولى (نسر الكوندور) (١٩١٢) : « اتجاه ؟ ليس في نية الكوندور التوجه نحو أي مكان بعينه » . وعندما يلتفت التعبيريون وراءهم الى بواكير الحركة فانهم يشددون غالبا على أن الحركة التعبيرية الأولى لم تكن ايديولوجيا يعتنقها الجميع بل ، ببساطة ، تفاعل أفراد مبدعين بشكل مستقل عن بعضهم . وقـد كتب فرانز يونـغ عـن المجموعة التي تشكلت حـول الدورية Die Aktion بأنه « لا يبدو أن هناك رابطا مشتركا بعينه بين أعضائها » . كما اعترف جاكوب بيكارد بأن « المرء لم يسمع الا كلاماً غامضاً عن كونها حركة كلية : فلا تزال تعدم الاسم الصحيح » . وذهب كورت وولف الى حد إلقائه ظلال الشك على شرعية الاسم ذاته : « ما يزال الناس يحاولون (اليوم أكثر من أي وقت مضى) من خلال المفهوم « حركـة تعبيرية » ، أن يعطوا مجموعة من الكتّاب الذين بدات كتاباتهم تظهر بين عـامي ١٩١٠ و ١٩٢٥ سمة الجماعيـة التي لم يمتلكوها قط »(١) . وبالاجمال ، يجمل بالمرء أن يرى الى الحركة التعبيرية كسلسلة انفجارات اكثر منها حركة لها برنامجها الخاص . وكما يسوق بول فيختر القول : « إن غياب صيغة واعية وواضحة للمهام والأهداف ، وفوضى الالفاظ بصدد معنى الفن الجديد يشهد على ضرورتها الداخلية »(٢) .

- ٢ -

وعلى ضوء هذا ، ورغم العديد من الأحكام النظرية « القطعية » التي صدرت أثناء سنوات الغليان ، ١٩١٠ ـ ١٩١٩، يخلق النظر الى الظاهرة المعقدة التي تدعى الحركة التعبيرية بحذر . إذ يشمل المصطلح حشدا من الناس يعملون في ميادين متنوعة ـ الشعر ، المسرح ، الرسم ، السينما ، العمارة ـ ولا يسلس قباده لتعريف بسيط . أضف الى أنه مع بعض الاستثناءات المحددة من مثل zur jungsten Dichtung (في الشعر الحديث) (١٩١٥) أو Von der jungsten Literatur (في الأدب الحديث) (١٩١٥)(٣) ، نحت الكتابات النظرية الأولى عن الظاهرة لأن تكون إما صارخة في نشوتها أو مبالغة في تحيزها . ولم تظهر التقارير التحليلية الأكثر اتزانا إلا عندما تقلصت فورة الحماس المتفجرة الأولى . يذهب التفكير قبل كل شيء الى المحاضرتين الشهيرتين لكازيمير ايدشميد « في التعبيرية الأدبية » (١٩١٧) و « في جيل الكتاب الألمان الشباب » (١٩١٨) ، ومقاله لعام ١٩١٩ المعنون (وضع الكتابة الشعرية الألمانية)(٤) وخطابه الذي افتتح به المعرض التعبيري الأول في دارمشتادت بتاريخ ١٠ حزيران ١٩٢٠(٥) .

ورغم انهم كانوا ، على وجه الاحتمال ، غير واثقين من المغزى الايجابي لفنهم الجديد فإن التعبيريين الأوائل لم يخامرهم الشك بشأن مرماه التدميري . في افتتاحية العدد الأول من دورية (العاصفة) (آذار ١٩١٠) أعلن رودولف كورتز بصراحة أن هدف المجلة كان تقويض المجتمع القائم : « نريد أن نعمل في الخفاء لهدم صورتهم المريحة والجدية والمهيبة عن العالم . هذا لأننا نعتبر جديتهم عطالة وجودية ، سبات رجال الغابات الخلفية . . . » . وقد منح هذا الكره العنيف للمجتمع البورجوازي الذي وسم التعبيريين بكافة من الايمان بأن مؤسسات الرأسمالية الصناعية كانت تعطل وتشوه الطبيعة البشرية باظهارها العقل والارادة في خدمة الانتاج المادي واهمالها الروح والمشاعر ، والخيال . وقد زعموا أن

القصدية الظاهرة والنظام التقني في المجتمع المعاصر كانا يخفيان اضطرابا نفسيا متناميا . وعليه ــ يقول بول فيختر : (٦)

تصبح الروح (Geist) التي كانت في بداية القرن التاسع عشر في أوج حريتها ، بمضي الزمن ، مكرهة على خدمة وظيفة . ولم تعد غاية بحد ذاتها بل تقتصر معناها على مدى إمكانية تطبيقها على الحياة العملية ، وعلى المسائل العلمية التكنولوجية وعلى تنظيم الدولة البورجوازية . وعلى طول الخط هناك انتصار لتحول التأكيد من المسائل الجوانية الى المسائل الخارجية . واذا نظرنا الى الأمر على ضوء هذا نرى أن الحرب هي النتيجة ، والاستكمال ، والعكس لهذه النزعة : وإن الروح موضع التطبيق ، وقد سحبت وربطت بالأمور المادية والتكنولوجية ، تتيبس في مؤسسات فكرة احتضرت منذ زمن بعيد (فكرة الدولة) وتفلت من عقالها كيما تحوز على حريتها في كارثة كبرى ، كارثة تدمير الذات ، وبفعلها هذا ومعه ، تكتسح النظام التكنولوجي من خلال أدوات التدمير المادية ومؤسسات الدولة من خلال مرحلتها الثانية ــ الثورة .

وبشكل أو بآخر فقد تم اكتساب المقدرة المتزايدة على التلاعب بالعالم الخارجي على حساب الحياة الجوانية . وعليه ، فقد ذهب الاعتقاد الى أن ثمن النظام الاجتماعي السائد هو « مكننة الروح »(٧) وتحويل الكائنات البشرية الى « علاقات ووظائف »(٨) غير متجسدة . وقد بدا أن بعداً أساسياً (Geist) مشتركا بين العالمين الجواني والخارجي قد قذف به على كره منه خارج مرمى البصر ، ودمرت الوحدة الأساسية لهذين العالمين : « وبالتدريج ، طبعا ، تلاشت المقدرة على استخدام روحنا (Geist)» . واللغة لما تزل تقدم مفهومات كفية للتعامل مع الظاهرات الاقتصادية لوحدها ، وعندما تم بلوغ تلك المرحلة لم يعثر في ألمانيا على

اية حيوية الا في الشؤون الاقتصادية »(٩) . وقد زعم كورت هيلر أن الروح (Geist) البشرية أخذت تعجز باطراد عن التعبير عن نفسها في شؤون الحياة اليومية وانحصرت داخل عالم جواني لم تفتأ أبعاده عن الانكماش بينما كانت مؤسسات المادية والنفعية تشدد قبضتها على شخصيات الناس . وقد ارتبطت هذه الاعتقادات مباشرة بصراع الآباء ـ الأبناء في المسرحيات التعبيرية : فقد مثل الأب قوى السلطة القمعية والمبلدة الاحساس بكافة والتي كان لا بد من تقويضها اذا كان الابن يبتغي تحقيق الذات . وقد أوجز جورج هايم هذه العاطفة في ما دوّنه في دفتر يومياته ليوم ٣ تشرين الثاني عام ١٩١١ عندما كتب : « كان يمكن أن أكون واحداً من هؤلاء الشعراء العظام لو لم أكن ذاك الوالد الخنزير » .

وإذا كان التعبيريون قد رفضوا العالم المبتدل للمجتمع الصناعي بدعوى أن مصنوعاته كانت هيكلية وتركيبية فإنهم قد رفضوا كذلك الفن الانطباعي والأدب الانطباعي لأنهما يتوفران على « سطح » خارجي جميل دون وجود لقوام داخلي ، ويخفيان خبث المجتمع الذي انبثقا عنه . وبالمقابل ، فقد كان الفنان التعبيري ميالا الى أن يرى في ذاته حالما ذا نبوءة ندب لتفجير الواقع التقليدي ، واختراق القشرة التي تشكلت حول أنفس البشر كيما يسبغ تعبيرا لا رادع له للطاقات الحبيسة هناك . وإذ عجز عن تمثيل أو تصوير أو محاكاة العالم التقليدي « المنهار » فإن فنان الحركة التعبيرية الحالم صبا الى تجريد أشياء العالم اليومي من محيطها العادي واعادة تجميعها في شكل منارات وضاءة من الروح (Geist) الداخلية المفقودة . وكما هي الحال مع الدواميين لم يكن احترام التعبيريين « منصبا على مادة البحث بل على القدرة الابداعية للفنان ، على ما باستطاعته أن يضيفه الى الموضوع من ذاته » . ومنه جاذبية Ich-drama (مسرحية الأنا) : فالمسرحية قوامها شخصية مركزية وحيدة (الابن ، الشحاذ ، الشاب) تسعى الى التعبير الكلي عن الذات والانعتاق من محيط ضاغط شديد الوطأة ، شخصية تخضع لها الشخوص والحادثات الأخرى بكافة . ومنه الايمان بأن « الثورة عمل من اعمال

الروح » كما ذهب لوثار شراير . وقد قال إن الفنان أخذ يعود الى أساسيات الفن ، الى « الرنين الجواني » كما يصفه كاندينسكي ، الى انغلات القوة الابداعية لدى الانسان ... »(١٠)

وعلى نحو مماثل فقد ذهب القول الى أن لغة الحياة اليومية قد أصبحت ، بعد أن جفت بفعل الوظيفية ، غير كافية بحد ذاتها للمهمة « التعبيرية » . فقد كفت الكلمات في الاستعمال الراهن عن أن تكون علامات على الروح الابداعية ، وفقدت رنينها واختزلت الى عدادات أحادية البعد . وحيث كان الرومانسيون الأواخر قد حاولوا أن يحافظوا على التراتبات الألسنية التقليدية المبنية على الاسم ويعيدوا تقديم العالم بالصورة التي انطبعت في اذهانهم فقد سعى التعبيريون الى تحرير انفسهم من المفهوم الذي مؤداه أن الكلمات كانت كميات معلومة أمكن للعقل أن يركبها في شكل سطح أنيق من المحاكاة ، والى رؤيتها كذخائر مشحونة من الطاقة تنتظر التحرير والانعتاق على يد الكاتب الحالم . وعليه ، فقد كلفوا بالعلاقات الاعرابية التقليدية بقدر ما يمكن لهذه أن يعاد شحنها بالطاقة النفسية . وفي خلاف ذلك ، فقد تم رفض تراتبات اللغة ، واعتبرت أجزاء الكلام (الاشتقاقات) متساوية المقام ، وشجع تبادل الوظائف الألسنية التقليدية تحرير القوى الداخلية للغة . وكان على الصفة ـ العامل الرئيس في الوصف ـ أن تغير وظيفتها : فعوضا عن وصف الانطباع الذي يخلفه العالم الخارجي كان عليها أن تظهر البعد الاستعاري المخفي لرؤيا الشاعر الذاتية . كما يجمل ألا تستخدم الأسماء في خصائص دلالية بل للشحنات التعبيرية الكامنة فيها . ومن الواضح ان الكتابة التعبيرية قد غامرت بالانحدار الى مجرد لفظ بلاغي ، لكن حيثما أمكن تفادي ذلك كانت النتيجة شعرا ومسرحية يتسمان بجدة وحيوية مذهلتين . وقد حاول ادشميد بطريقة تتسم بالايجاز أن يعرف جوهر هذه الجدة :(١١)

وهكذا ، يغدو الفضاء بكامله رؤيا الفنان التعبيري . فهو لا يرى ، بل يتخيل . وهو لا يصور بل يشعر ويخبر . وهو

لا بخلق من جديد ، بل يشكل ويصوغ . وهو لا يأخذ . بل ينقب . والآن لم يعد لسلسلة الوقائع من وجود : المصانع . المنازل ، المرض ، العاهرات ، الضجيج والجوع . لا وجود الآن الا لرؤى هذه الأشياء .

ومع ذلك ، فمفهوما الحركة التعبيرية في التحرير والفن الذي اعيدت اليه الروح ليسا بالمباشرة التي قد يبدوان عليها . ما الذي عنته بالضبط الذات الحقيقية ، الروح Geist التي كان لا بد من إعادة اكتشافها واطلاقها ؟ هل هي روح أم طاقة ، ما وراء العقلاني أم اللا عقلاني ؟ هذا اللبس لم يكن جديدا : كما لم يكن خاصا بالتعبيريين . فنيتشه ، احد الأسلاف الرئيسيين للحركة التعبيرية ، كان تحدث عن دايونيسوس باعتباره طاقة فوضوية لا اخلاقية وطاقة ذاتية التنظيم سواء بسواء . وعلى نحو مماثل ، وأكثر حداثة ، عرّف هربرت ماركيوز الايروس (اله الحب عند الاغريق) بأنه ذاك الذي « لا يعرف أية قيمة . لا الخير ولا الشر ، ولا اية أخلاقية » ، ومع ذلك فهو يتابع ليوحي بأن هناك « وازعا ذاتيا طبيعيا في الايروس » (١٢) . كما اعتبر ايروين لوبنسون ، احد مؤسسي نادي Der Neu بأن تحقيق الذات هو « مفاقمة الشدة الحيوية » ، بينما وصف كورت هيلر ، المؤسس الشريك قوة البعث الجديد بأنها «idea-alistic» وهو مفهوم يتضمن نوعا من نظام ووازع ذاتيين أكثر منه شدة الانتشاء والفرح التي تعدم الشكل . وعلى الرغم من ان هذا اللبس لم يحل قط ، إلا ان من الواضح انه حاسم . وإذا سحبناه الى أحد طرفيه القصيين فإنه يمكن ان يقود الى العدمية وافناء الـذات .

هـذا ، ولم تكن الفكـرة عن الفـن كرؤيـا تعبيرية ، كمـا لاحظ هيروورث وولدن آنذاك ، بجديدة . وقد كان الملمح المعرّف (بالكسر) الفريد في الحركة التعبيرية ، بالأحرى ، طبيعة الرموز المستخدمة لإعطاء شكل لهذه الرؤيا . وعلى الرغم من أن لها جانبا من الرومانسية الجديدة

ـ كما في عالم ايلس لاسكر شولر الهش ، الخرافي ـ فإن المجددين الحقيقيين بين التعبيريين كانوا أناسا من أمثال ستادلر ، كايزر ومعماريي الباوهاوس الذين اختاروا أن يعيدوا صياغة اللغة الجافة الصلبة ، وإيقاعات ومواد الحضارة الصناعية المعاصرة ، وأن يروا الانسانية في العاهرات والالهي في المصانع » (١٣) .

هذا ، اذن ، ما يوفر الشرط النهائي لتعريف تجريبي للحركة التعبيرية : محاولة خلق عالم رؤيوي متحرر من اللغة وقيم ونماذج المجتمع البورجوازي ، والمعبر عن أعمق مستويات الشخصية (Geist « الروح » المفهومة بأشكال شتى) ، واستعمال رموز مستقاة من العالم الصناعي الحديث . وكما ذهب كورت بينثوس في كلامه(١٤) :

> تحرير الواقع من الحدود التي يظهر فيها ، تحرير انفسنا من الواقع ، تجاوزه ليس بوسائله هو أو بالهروب منه بل باستيعابه بحماس أكبر ، لهزمه والسيطرة عليه من خلال النفاذ ، والمرونة ، والرغبة في صفاء العقل والقوة المكثفة والمتفجرة للشعور ... تلك هي الارادة المشتركة الكامنة وراء الأدب الشعري في الراهن .

- ٣ -

تضيف مسألة العلاقة بين الفن الثوري والثورة الاجتماعية مزيداً من التعقيد لمعضلة تعريف الحركة التعبيرية . وعلى الرغم من أن معظم التعبيريين شعروا بأن هذه المعضلة حاسمة فلم يوافق على الجواب إلا قلة منهم . ومع ذلك يبدو أن هناك ثلاثة مفهومات عن علاقة الفن بالسياسة يمكن تمييزها في الفترة التي ترقى الى نهاية الحرب العالمية الأولى . فأولا كانت هناك النظرة الاصلاحية التي لقيت تأييدا من قبل الفوضوي الانساني فرانز بفمفيرت ومن حوالي ١٩١٤ من قبل النشطاء من انصار كورت هيلر . بالنسبة لهؤلاء ارتبط الفن بالسياسة من خلال مضمونه

الاجتماعي ومثاليته الانسانية مساهماً في « افتداء العالم » ومسعفاً في « بناء مملكة الله » . لا غرابة إذا خلدوا مرارا الى طوباوية رائعة وحسبوا باستسهال مفرط أن قيمة العمل الفني تكمن في رسالته الشعورية . ثانيا، كان هناك تلك « التدميرية المفرطة في نشوتها » التي ميزت مقالة لودفيغ روبنز البعيدة الأثر « الشاعر يساهم في السياسة »(١٥) حيث آمن أن الشاعر يجب أن يخلق « الارادة للكارثة » ويحطم المؤسسات التقليدية والأوهام عن طريق ابتكار الصور التي تحرر الطاقات النفسية المكثفة وتطلقها في عالم الحياة اليومية . هذه المقاربة لم تتضح محدوديتها بشكل مفرط الا مع اندلاع الحرب عندما أصبحت المعضلة هي كيف نحول الطاقات التعبيرية من التدمير الى الخلق . ثالثاً ، كان هناك الرأي ــ الذي طوره ، مثلاً ، هيروورث وولدن منذ حوالي ١٩١٤ ــ الذي افلح في ايجاد دور ايجابي للفن ضمن الدولة بينما تفادى كلاً من سذاجة الاصلاحيين وشيطانية المنتشين . وعلى الرغم من انه يعتقد عادة أن وولدن هو تعبيري لا سياسي بامتياز par excellence فان لاسياسيته نبعت من الافتراض بأن الفن كان يتمحور حول تنظيم الطاقات وليس نشر الأفكار . ومع أنه انكر أن شأن الفن ينطوي على مضمون سياسي ظاهر للعيان فإنه قبل ، رغما عن ذلك ، انه يمكن ان يكون للفن نتائج سياسية بعيدة المدى . وقد أكدت مقالته « فهم الفن » أن تأثير الفن الخيالي بكافة هو تحطيم الجدران التي شادها الناس حولهم واستثارة « الحواس والدوافع » في داخلهم والتي قوامها « البشري بعامة » . وعليه ، فمهمة الفن تكمن في تحقيق ثورة نفسية لدى الفرد ، وليس إسقاط إمكانيات ثورية مثالية في مستقبل مجهول .

هذا وقد وضعت الاضطرابات في عامي ١٩١٨ و ١٩١٩ في المانيا هذه النظريات على المحك . وقد وجدت جميعها ، دون استثناء ، غير مرضية عندما قيست على ضوء وقائع التغير الاجتماعي والسياسي . ومن ثم ، وبعد حوالي ١٩١٩ ، انتقل كثير من التعبيريين بعد ان شعروا إما بعجز نظرياتهم المعتدلة ، أو خيبة الأمل باشتراكية الطبقة الوسطى في جمهورية

فايمار ، الى اليسار العقائدي . بينما خلد آخرون الى نزعة فكرية

سياسية مبتذلة . وكذا فقد انتقل آخرون من رفض الرأسمالية الصناعية الى رفض تجهيلي للعلوم بكافة ، والتكنولوجيا والصناعة باسم المؤسسات ما قبل الصناعية ـ أصبحوا ، بعبارة أخرى ، النازيين الأول .

وقد عنت مثل هذه الخلافات الواسعة على الأساسيات أن المشهد التعبيري كان مشهد علاقات سريعة التبدل وعدائيات شخصية بشكل حاد . يقول فريدريك شولز ـ مايزيير عن نادي Der Neue : (١٦) .

> قلما أثر في الحقد الكامن للمفكرين بشكل صميمي كما أثر في وأنا وسط هذه الحلقة البرلينية (من برلين) الفائقة الموهبة حقا . ويشعر المرء من حين لآخر كما لو أنه حط في قبيلة من قطاع الرؤوس .

كما وصف ألفريد ريتشارد ماير برلين التعبيرية بشكل واضح يربو على هذا الوضوح :(١٧)

> لايمكنك ببساطة أن تتخيل اليوم ، وإن كانت لديك أفضل الإرادة في العالم ، الحماس الذي أحاط بناء مساء في مقهى Westens أو على ناصية الشارع بقرب محل غير بعيد من Gedachtniskriche ونحن نحتسي شرابنا بهدوء وننتظر ظهور العاصفة Sturm أو العمل Aktion . ولم نكن نفكر بالشعور المسكر واللهفة لإصدار الكتب بقدر ما كنا نبقي أعيننا مفتوحة على إمكانية مهاجمتنا بكلمات تلسع لسعا كما الجير الحي أو أسيد الكبريت . وكانت العدائية اللامعقولة التي يتحتم علينا مواجهتها منتشرة بشكل واسع حولنا . . هل هناك من تطور الجبهات جديدة ؟ هل هناك من تعرية لمرتد آخر ؟ أي معسكر كان مهددا بالانشقاق ؟ أنحن مقبلون على

سماع صرير منذر بالسوء في اخشاب الصداقة ؟ من كان الرابح ؟ من كان المتداعي ؟

كان هناك كثيرون ممن وجدوا إثارة لافتة في هذه الحساسية الفائقة والنزعة الفكرية العصابية . فعندما انضم هايم ، على سبيل المثال ، الى نادي Der Neue في ربيع ١٩١٠ اصاب اسلوبه الشعري نضجاً على نحو لافت . ورغم القسوة التي اتسم بها هذا الجو فقد كانت هذه القسوة نتاج التفاعل القائم بين أفراد على قدر عال من الابداع كانوا يعانون ، مع جورج تراكل ، من « الكارثة المجهولة » كارثة انهيارعوالمهم ، ولذا شعروا بأنهم مكرهون على اكتشاف هوية جديدة . ولسوء الحظ ، فقد آلت الجدية الكامنة في هذا الهدف في أحيان كثيرة الى هوس الأنا حيث تقدم الذات بصورة مثيرة يفاقمها التهكم الذاتي . وقد حاول كثير من التعبيريين ، بعد أن واجهوا عالماً خالياً من كل معنى ، أن يفرقوا الفراغ بذواتهم . وعندما فشلت هذه المحاولة ، أو عندما انكمش العالم كانوا غالبا ينقادون الى الجنون أو اليأس المدمر ، أو يبيعون انفسهم الى نظام توتاليتاري .

- ٤ -

خلال عقد الحركة التعبيرية بكامله كانت برلين المركز الرئيس الذي انجذب اليه الكتاب الطامحون بالطبع والذي منه استمدت الحركة التعبيرية الاقليمية لهجتها . وداخل تعقيد المشهد البرليني ذاته يمكن تمييز نقطتين هامتين رئيستين: المجلتين Der Aktion , Der Sturm . هذا ، وتعطي مناقشة هاتين المجلتين والمؤسسات المرتبطة بهما انطباعا مفيدا عن الحركة .

ففي ربيع ١٩٠٩ تركت مجموعة من الطلاب في جامعة برلين اتحاد الطلبة المعروف ب (مؤسسة الأكاديميات الحرة) وفي ظل « الرئاسة الأبدية » لكورت هيلر ، أسسوا نادي Der Neue (الجديد) وقد كان من بين الأعضاء البارزين الآخرين ايروين لوينسون ، ايريخ أونغر ، سايمون غوتمان ، ديفيد بومغارت ، آرمين فاسرمان ، فريتز كوفكا ،

ارنست بلاس ، جاكوب فـان هوديس ، روبرت جينتش ، ومن آذار ١٩١٠ ، جورج هايم . في الجلسة العامة الأولى التي انعقدت بحضور عـدة مئات من الطلاب بتاريـخ ٨ ت٢ ١٩٠٢ في نيومانز فيستالن هاجم لوبنسون وهيلر انحطاط العصر وفقدانه للشعور ، ودعيا من يشاركهما رأيهما الى الانضمام اليهـا في محاولتهما اكتشاف أساليب جديدة من الشعور واتجاهات جديدة في الفن. ومنذئذ وما بعد التأم النادي مساء كل أربعاء في غرفة علوية في كازينو نولندورف لمناقشة مواضيع أدبية . ومن بحث مبدئي للجانب الجمالي عند وايلد تحول النادي لمناقشة مشكلات التجدد الروحي الشخصي واعادة البناء الاجتماعي . ووفقا لذلك ، فقد عقدت ثماني جلسات علنية بين ١ حزيران ١٩١٠ و ٣ نيسان ١٩١٢ ، وما يدعى بـ Neopathetische Cabarets في مطارح شبه رسمية مثـل Neue Sezession عـلى Ku-damm او الغرفة الخلفيـة للمقهى القديم Austria على البوتسداميرستراس . (وقـد نحت لوينسون المصطلح Neopathos والذي عرّفه بـ « الارادة الهادفة الى تحقيق حيوية ثورية جديدة »)) . أما (كباريه) فقد شددوا على أنها لا تعنى « أغنيات قـذرة تغنى بمرافقة البيانو » بل هي قراءات جادة في النثر والشعر تهتم بشكل رئيس بالخواء المتنامي في حياة المدينة وخطر الكارثة المحدق. وقد تسبب شجار بين فان هوديس وهيلر ــ اختلفا ، على ما يبدو ، حول معنى كلمة Geist الروح ــ انشقاق هيلر وآخرين عن النادي في شباط ١٩١١ لتأسيس كباريهم الأدبي الخاص والـذي دعي بـ Das Gnu . وبحـدود منتصف ١٩١٢ كان انشقاق المجموعة قد اكتمل نهائيا . لكن المناخ الفكري والجمالي الذي اثاره النادي ، الى جانب السياسة الانسانية اليسـاريـة لمجلة (الديمقراطي) هو الذي أخرج بتاريخ ٢٠ شباط ١٩١١ الى حيز الوجود مجلة (العمـل) التي ربمـا كانت الدورية الرئيسـة للحركـة التعبيرية . في هـذه المجلة تطابق المزج الجـديد للفن الأدبي (ولاحقـا التصويري) مع مختلف أشكال الراديكالية السياسية غير المنحازة بشكل تام مع حاجات العدد المتزايد للكتاب الشباب .

في المبتدأ قصرت Die Aktion (العمل) نشاطاتها الخارجية على تعهد أمسيات القراءات وأمسيات المحاضرات وإقامة الصلة مع الكباريهات الأدبية غير الرسمية . لكن بمضي الزمن اخذت نشاطاتها تتنوع . وقد بدأ بفمفيرت بعد أن تشبه بدور النشر التعبيرية الأخرى مثل ألفريد ريتشارد ماير فيرلاغ واصداره لسلسلة (المنشورات الغنائية) (١٩٠٧ — ٢٣) بدأ في ت١ ، ١٩١٦ باصدار الأعداد الأولى من سلاسل كتب Aktion الأربع . وقد كانت هذه السلاسل : (السلسلة الايتيرنية لمجلة العمل) ، وهي أعمال كانت من وجهة نظر بفمفيرت ذات قيمة خالدة، و Aktion-Bucher والتي كان أفضلها مختارات من شعر الحرب عنوانها « ١٩١٤ — ١٩١٦ » و (مكتبة مجلة العمل السياسية) . ومن عام ١٩١٧ سلسلة الكراسات التي تدعى (الديك الأحمر) التي اقتصر اهتمامها بعد ثورة ١٩١٨ على سياسات الجناح اليساري . وفي سنة ١٩١٧ في ١ ت٢ فتح بفمفيرت مكتبة لبيع الكتب في Kaiserallee222 حيث أقيمت ، قياسا على دورية Der Sturm معارض الفن التصويري وبيعت فيها كتب Aktion . وقد أغلق المحل ابوابه في ت١ من عام ١٩١٨. وفي عام ١٩١٥ وصلت Die Aktion الى حد تأسيس حزبها السياسي حزب بفمفيرت Anti-Nationale Sozialisten-Fartei — والذي رغم كونه جماعة سرية زمن الحرب أصدر بيانا في مجلة Die Aktion في ت٢ ، ١٩١٨ كان من بين الموقعين عليه البرت اهرنشتاين ، كارل أوتن وكارل زوكماير . ولم يسمع شيء عن هذا الحزب بعد انتفاضات ١٩١٩ وربما مات ميتة طبيعية في خيبة الأمل العامة لليسار التي أعقبت اغتيال كارل ليبنيخت وروزا لوكسمبورغ في ك٢ ، ١٩١٩ ، وقمع السبارتاكيين في آذار في العام نفسه .

كان محرر Der Sturm ، هيروارث وولدن ، بالمقارنة مع بفمفيرت رجلا متحذلقا وواسع الثقافة . كان رياضياً وله إلمامه بعوالم الموسيقى والأدب ، والفنون البصرية . على أنها أثناء السنوات الأولى من حياتها اهتمت Der Sturm (التي ظهرت أول ما ظهرت في آذار ١٩١٠) بصورة

رئيسة بالفنون التصويرية . ولم يشغل الأدب والنظرية الأدبية مكاناً مركزياً في صفحاتها الا لاحقاً ، مع اكتشاف وولدن لشعر أوغست سترام . ومن ثم ، ومع أن Aktivisten , Neopathetiker مالتا نحو الارتباط بـ Die Aktion فان Kubisten , Futuristen ، والرومانسيين الجدد ، واللا مبالين سياسيا وكل أولئك المهتمين بالنظريات الشكلية أكثر من « المضمون » وجدوا Der Sturm ومؤسساتها أكثر ملاءمة . ومع مطلع ١٩١٢ انتقلت Der Sturm من Berlin-Halensee الى بوتسدا ميرستراس ١٨ ، وفي فترة لاحقة من ذلك العام استأجر وولدن منزلاً كان على وشك الهدم «تيرغارتنستراس ٣٤ أ» لاقامة أول معرضين تصويريين لـ : Sturm في آذار ونيسان ١٩١٢ . وقد قدم أول هذين المعرضين من جملة أمور أخرى (الفارس الأزرق) ومجموعة رسوم لاوسكار كوكوشكا . أما المعرض الثاني فقد قدم لوحات للمستقبليين الطليان . وقد أصاب كلا المعرضين نجاحاً . فالمعرض المستقبلي ــ والذي انتهى يوم افتتاحه بشجار بين المدعوين من الحضور وضيوف الشرف الأجانب مما حمل رجال الأمن على التدخل ــ اجتذب أحياناً ألف زائر يومياً . وقد أثار الفن الجديد حفيظة الصحافة البورجوازية . أما رسامو الطليعة فقد اغتبطوا لوجود شخص ، أخيراً ،على استعداد لعرض أعمالهم ، بل تمويلها جزئياً . ولاحقاً اقيمت (معارض العاصفة) بشكل منتظم لأكثر من عقد ، وهي تعرض أعمالاً لكثير من الرسامين المحدثين الهامين وقت أن كانوا مغمورين . وفي حزيران ١٩١٣ نقل وولدن المشروع التجاري بأكمله ــ الدورية، دار النشر ، غرف العرض، مسكنه الخاص ، و (مدرسة العاصفة للفنون) ــ الى مقره الدائم في بوتسدامير ستراس ١٣٤ أ . وهنا أقيم منذ أيلول١٩١٦ Sturm-Abende (امسيات عاصفة) المشهورة والعاصفة حياناً كل مساء أربعاء، لترويج شعر أوغست سترام وخلفائه في المقام الأول . وفي عام ١٩١٧ أضيف قسم للفنون في محل Sturm لبيع الكتب . وفي عام ١٩١٨ تم تأسيس مسرحين تجريبيين تحت اشراف لوثار شراير في برلين وهامبورغ . هذا ولم تكن Der Sturm مؤسسة أوسع من Die Aktion فحسب بل كانت أيضاً أكثر تبشيرية.

فأثناء سنوات ما قبل وما بعد الحرب أقيمت معارض متنقلة في أرجـاء العالم قاطبة ـ في آذار ١٩١٤ فقط افتتح اثنـا عشر معرضاً في مـدن شتى . وحتى أثناء سنوات الحرب اقيمت معارض Sturm في ارجـاء ألمانيا كلها وفي بلدان محايدة مثل السويد . وفي عام ١٩١٤ تأسس مكتب فرعي في باريس . وفي فصل الشتاء لعامي ١٩١٦ ـ ١٧ اقيمت أمسيات عاصفة في دريسدن ، وفرانكفورت ، وجينـا ، وهامبورغ ، وهانوفر ، وليبزغ . وقد أتى انفراط عقد هـذه المؤسسة ـ التـي رغم حجمهـا وطموحاتها نأت في إدارتها عن التجارة وكان تمويلها يعود في جزء منه الى ما تكسبه زوجة وولدن من عملها الاضافي ـ في أعقاب خيبة أمل وولدن المتنامية من معاونيه الذين شعر بأنهم غدورا بـه وبمثـل Der Sturm والتزامه المتنامي بالشيوعية . وقد تسبب هذا الولاء أخيراً في هجرته عام ١٩٣٢ الى روسيا حيث اختفى دون أن يترك أي اثـر وذلك في حمـلات التطهير الكبرى .

وفي الأقاليم لم تعدم المؤسسات التعبيرية ـ المقهـى ، الدوريـة ، المطبعة في الغرفة الخلفية ، أمسية القراءة ، الكتيب الصغير ـ شبهاً مع مثيلاتها في برلين مع بعض الاختلافات المحلية . ومع ذلك ، فقد أفلحت كل مدينة في بلورة طابعها التعبيري المميز . فقد كانت ميونيخ، على سبيل المثال ، أقرب الى المركز العالمي من برلين . وقد اجتذبت بتقاليد بوهيميا الفن فيها الفنانين التصويريين من اسكندنافيا والبلاد السـلافية . في ليبزغ كانت الشخصية المحورية في مجموعة تتصف بالمغامرة التجاريـة العالمية الناشر ايرنست راوهلت الذي كان قد أسس مطبعـة في غرفـة وحيدة في عام ١٩٠٨ وعقد اجتماعاً يوميـاً في Mittagstisch الغرفـة الخلفية في Welheims Weinstuben . وقد كان كورت بينثوس القارىء الرئيس . ومنذ أواخر ت١ ، ١٩١٢ أصبح فرانز فيرفيل واحـداً مـن قرائه الفرعيين . وممن كان لهم صلة بهذه المجموعة كورت وولف (الذي موّل راوهلت وتسلم في شباط١٩١٣مقاليد الأمور في Rowohlt Verlag مغيراً اسمه الى Verlag كورت وولف)والكاتب المسرحي والتر هاسنكلفر.

وبين هذين احرزت هذه المجموعة عدة نقاط ناجحة في النشر : أول مجلد من ديوان جورج هايم (اليوم الأبدي) في نيسان ١٩١١ ، وأول مجلد من ديوان فرانز فيرفيل (صديق كـل الناس) في لـا ، ١٩١٢ ، وأول مجلد من ديوان جورج تراكل في ايار ١٩١٣ . كذلك كانت مجموعة ليبزغ مسؤولة عن الدورية Die Weissen Blätter (الأوراق البيض) التي ، مع صدورها في سويسرا بين عامـي ١٩١٦ ـ و ١٩١٨ ، وفرت للكتاب الألمان أحد منابرهم القليلة زمـن الحرب للتعبير عـن الآراء السياسية الراديكالية والسلمية . وقـد كان تعبيريو براغ ـ الذين شـكلوا جيباً يتحدث الألمانية داخل الثقافة السلافية وضموا بين ظهرانيهم أمثال ماكس برود ، وفرانز كافكا ، وبول كورنفيلد ـ اكثـر انطوائية مـن معاصريهم الألمان ، وحافظوا على مسافة تباعد بينهم وبين بقية الحركة .

— ٥ —

لقد ثبت ، وعلى غير توقع ، أن أكثر المراكز الاقليمية أهمية في عقد الحركة التعبيرية مدينة زوريخ حيث وجد كثير من التعبيريين ملاذاً لهم هرباً من الرقابة ، والتجنيد الاجباري ، والندرة . وحيث نشأت الحركة الدادائية . وعلى الرغم من أن عدة دادائيين في زوريخ ـ ومـن أبرزهـم هوغو بال ، وريتشارد هولسينبك ، وهانـز آرب ، وايمـي هننغـز ، والرومانيان مارسيل جاكو وتريستان تزارا ـ كانوا قـد اشتغلوا مـع مجلات تعود للحركة التعبيرية في ألمانيا ، فإن الحركة الدادائية الألمانية قد بلغت حد الشعور الشديد بالذات جزئياً كردة فعل ضد الحركة التعبيرية الناشطة والطوباوية من الناحية السياسية التي واجهتها في زوريخ) ويمثلها بصورة رئيسة البرت اهرينشتاين ، ليونارد فرانك ، لودفيغ روبينز ، رينيه شيكل ، فرانز فيرفل » . ومع أن التعبيريين والدادائيين اتحدوا في رفض الحضارة التي « انتجب قاذفات اللهب والبندقية الآلية » فقـد أخـذ الدادائيون يقتنعون بالتدريج بأن الحركـة التعبيرية الأدبيـة في منتصف الحرب كانت تفتقد شيئاً حيوياً . وقد كان الشعور أن السياسة

الجمالية ، والاحلام الطوباوية والنزعة الفكريـة التجريدية التـي ميزت الجانب الأدبي للحركة بحدود عام ١٩١٦ هي استجابـة غير كافيـة بل محافظة لوقائع القرن العشرين . وعليه يشهد المرء انبثاق نظرة نقديـة راديكالية للحركـة التعبيرية منتصـف الحرب وذلك داخـل الحركـة الدادائية . وحيث حاول التعبيريون أن يطوروا لغـة « تعبيرية » جديدة وأن يحملوا الواقع على المواءمة مع تلك اللغة ، فإن الدادائيين ، من خلال لغتهم المجانبة للبنية الاعرابية (أي بنـاء الجمـلة) والتي تعدم الاحالة والاسناد ، اعلنوا عجز المؤسسات البشرية عن استحواذ واقـع لا يثبت على حال . وحيث وقف التعبيريون ، غالبـاً ، متوفزين فـوق القـرن غير واثقين من التزامهم نحوه ، ينظرون ، في آن واحد ، للوراء الى ماض مثالي ، وللأمام الى مستقبل طوباوي فان الدادائيين قد رفضوا — رغم أن التزامهم كان دائماً تهكمياً — أن يتخلوا عن صلتهم بالاشياء المبتذلة في القرن العشرين . وحيث أمضى التعبيريين مراراً شعور المسيح المخلص الـذي تجلـى سياسياً في رغبتهـم في أن يكونـوا قـادة « المجتمعـات المفتداة » ، وجمالياً رغبتهم في تأكيد الأنا Ich الذاتية كمركز للكون فإن الدادائيين كانوا دائماً مدركين لنسبية أناتهم ضمن قوام الصيرورة . وحيث كان قنوط التعبيريين في الغالب قنوط أناس يجدون صورتهم عن كون مشترك مع غيره في المركز وقد طفت عليها رؤية كون في تحول مستديم فان الدادائيين التزموا بغبطة بهـذا الكون المتحول وابتكروا اعمالاً فنيـة « قابلة للتبديل » احتفاء به . وحيث سعى التعبيريون الى ملء الفراغ الذي كان ينفتح امامهم بطاقاتهم التعبيرية الذاتية فان الدادائيين حاولوا أن يصلبوا الطاقات المتقلبة التي كانت فاعلة في الفراغ من قبل، واعلنوا أن هذه « كانت بحد ذاتها صوراً لعالم داخلي وزعموا أن ما يبدو للعين غـير المتآلفة هباء كان في الواقع وفرة . وحيث كانت الحركة التعبيرية ، غالباً إعلاناً بأنه قد تم الوصول الى نهاية وأن الأمل كان يكمـن في التحرير النشواني وربما المدمر ، تحرير الطاقات الحبيسة فان الدادائية كانت التأكيد على أن بداية جديدة قد حصلت وأن الحيـاة الابداعية تتواصل

بأساليب جديدة وأن شخصية الأب الظالمة لدى التعبيريين يمكن أن تصير الى « اب Daddy » غير مؤذ إذا تم الوثوق بقوة الحياة .

وقد تطلبت الحركة الدادائية الالمانية طويلا كي تبلور نظرتها النقدية للحركة التعبيرية في شكلها الكامل . وقد مشت دادائية زوريخ جزئيا في هذا الطريق لكن بعد عودة ريتشارد هولسينبك الى برلين في ك٢ ، ١٩١٧ أصبحت المجموعة السويسرية محافظة وجمالية الى حد جعل هولسينبك يدعوها « صالون الفنون الجميلة لتدريم الأظافر « المانيكور » . وهذه الملاحظة لم تكن غير مبررة ، ويمكن تبين ذلك من المقتطف التالي من « بيان الفنانين الراديكاليين » الذي نشر في ٤ أيار ١٩١٩(١٨) .

... نحن الفنانين نودّ أن نكون ضمن الأمة ، ضمن حياتها بالذات ، ونشارك في مسؤولياتها كافة . ونحن نؤكد أن قوانين الفن في عصرنا قد صيغت ، عموما ، من قبل ... ونحن نعارض العوز في النظام ..

أما دادائية برلين فقد بدات مع تأسيس نادي الدادائية في شباط ١٩١٨ . وهنا بلغت النظرة الانتقادية للحركة التعبيرية أوجها . وفي الاضطراب الذي حدث في برلين حيث كان الجوع والموت من الحقائق البارزة أصبحت الدادائية مهتمة بالسياسة المعادية للمؤسسات ، وبدأ الدادائيون هناك يرون تدريجيا أنه ، وخلافا للظواهر ، فقد اخفت الطوباوية والبلاغة الثورية لمعظم الحركة التعبيرية الأدبية الحديثة العهد ارادة متجذرة للتواؤم . وعليه ، فقد هاجم هولسينبك الحركة التعبيرية بدعوى أنها كانت توفر ادبا رسميا لأحزاب الاشتراكية البورجوازية الناشئة وهروبا من رعب الخنادق وحقائق اعادة البناء الاجتماعي الراديكالي(١٩) .

في المانيا تطورت الحركة التعبيرية بكل ما هنالك من اتساق واضح الى اسلوب فني متأسس . ولذلك فقد أولت

نزعتها الى الكنه والجوهر ، وطمعها في صوفية الكاتدرائيات القوطية ، ومناداتها بالانسانية ، على انها ردة فعل على المذبحة المريعة في الخنادق . لقد انقذ الناس انفسهم بفعل فن وعد المهتدين اليه بمتعة فائقة من خلال ذلك التجريد والاشاحة عن الأشياء التي ذكرت أعلاه . ولقد رأى الدادائي في التعبيرية انسحابا ، وهروبا من الزوايا الناتئة القاسية في الأشياء .

هذا ، ويمكن قياس دقة هذا التحليل من حقيقة أنه بعد أن قمعت قوات نوسك الانتفاضات السبارتاكية بصورة دموية وقتلت كارل ليبنخت وروزا لوكسمبورغ عقدت امسية تحت رعاية رسمية في Berlin Blüthnersaal قرئت فيها قصائد تعبيرية « ثورية » لـ : بول زيخ ، يوهان بيجز ، والتر هازينكلفر ، فرانز فيرفيل . وفي هذا التجمع أعلن أن كورت ايريخ ميورر قد قال : « عسى أن تنظر الدولة الى الفنان الذي ندب لرفع سوية أفكار الناس ومشاعرهم ، كموظف لدى الانسانية ، وعسى أن تعتبره وترى اليه بهذا المنظار»(٢٠). وعليه فقد تبلور لدى دادائيي برلينموقف يساري راديكالي Gefunlskommunismus غير ايديولوجي . لكن الموقف اليساري للدادائيين اختلف عن الموقف اليساري للتعبيريين أواخر الحرب لان دعوة الدادائيين للثورة كانت مترافقة مع ارتياب في قدرة الثورة الاجتماعية على تغيير الاشياء بأية طريقة حاسمة . وحيث بدا أن التعبيريين يرغبون في ثورة مرة والى الأبد كان الدادائيون ملتزمين بثورة دائمة ــ بعملية الجري بغية البقاء في البقعة نفسها .

وإذا كانت دادائية برلين تمثل الاقرار الساخر بالحاجة الى الثورة واستحالتها فان تاريخ السنوات الأخيرة للحركة التعبيرية الادبية هو سجل خيبة الأمل لدى الناس الذين أملوا في كل شيء والفوا أنفسهم غير قادرين على العيش مع التباسات موقف يقصر كثيراً عن آمالهم الطوباوية. وفي عام ١٩١٧ عادت الدراما التعبيرية (بعد اربع سنوات عجاف) الى

الحياة ، معلنة أمل البشرية الجديدة والمجتمع الثوري المفتدى في مسرحيات مثل (الابن الأصفر) لفريتز فون أونرو ، و (التحول) لإيرنست تولر ، و (اللاعنيفون) للودفيغ روبينز . على أنه بحدود ١٩٢٠ سجلت (رجل الجماهير) لتولر و (الساحة) لفريتز فون أونرو ، و (غاز ١و٢) لجورج كايزر انكسار الأحلام الطوباوية . كان هؤلاء الرجال ككثيرين غيرهم من التعبيريين الذين بقوا بعد الحرب ، قد املوا بأن نظاماً جديداً سينهض ــ كما طائر الفينيق ــ من الكارثة الرهيبة ويهب تحريراً شرعياً لطاقاتهم التعبيرية . على انه عندما اكتشفوا أن الثورة الألمانية لم تكن الـ Parousia التي، بمقتضى أسلوبهم البلاغي ستخلف ، كما أقنعوا أنفسهم ، الـ Armageddon كانت خيبة الأمل لا حد لها . فقد لجأ بعضهم الى النفي وآخرون وضعوا حدا لحياتهم ، ومات غير قليل منهم ميتة باكرة . كذلك تحول آخرون الى الصوفية ، أو الى المذهب الكاثوليكي ، أو تحالفوا مع الأحزاب السياسية التوتاليتارية . وبالمقابل ، لم يعان الدادائيون الألمان الذين لم يخدعوا انفسهم قط باسلوبهم البلاغي التنبؤي، لم يعانوا عموما مثل هذه الخيبة العميقة . ومع ملاحظتهم دائما أن البنى المشوهة التي هاجمها بكل شراسة تعبيريو ما قبل ١٩١٤ لم تزل قائمة ــ رغم ان الحرب قد جردتها من سطحها شبه الاقطاعي ــ فقد كانوا مستعدين لنضال طويل وربما يائس ضد حضارة غفل الهوية . وعليه ، بينما انتهت الدادائية الألمانية كالتزام ازدرائي تهكمي للذات ضد وضع سائد مترسخ ، فان التعبيرية انتهت كصرخة يأس شاك أضل سواء السبيل مفادها أن وضعهم لم يثوّر مرة والى الأبد . ولئن كان تعبيريو ما بعد الحرب من التشوش بحيث لم يستطيعوا أن يقرروا ما إذا كان الدكتور كاليغاري ديكتاتورا مصابا بالهوس او طبيبا رحيما ، وما اذا كانوا هم انفسهم موتاه الذين يتحركون سحريا ، أو ضحاياه ، أو ببساطة مرضى ينتظرون رحمته لينالوا شفاء ويعودوا الى وحدة الايمان ، فإن الدادائيين الألمان قد عرفوا ، على الأقل ، انهم كانوا نزلاء بيمارستان كاليغاري ، ورؤوا أن حلم الحركة التعبيرية الأصلي ، الاطاحة بنظام

قمعي ، لا يتحقق الا من خلال تغير في الرؤية وليس ، بالحري ، من خلال فعل ثوري . ويبدو ان الحركة التعبيرية في الراهن قد أصابها الاعياء بفعل الاعتقاد الخاطىء ان من الممكن تغيير العالم بحمله على المواءمة مع مجموعة من المثل موجودة مسبقا . وبالمقابل ، يبدو أن الحركة الدادائية تعلن أن الخطوة الأولى نحو التغيير تكمن في قبول الأشياء كما هي ، على علاتها ، وأن الخطوة الثانية تكمن في اقناع موقف ما على التغير بفعل القوة الدافعة لديناميته المتأصلة فيـــه ، وأن الخطوة الثالثة تكمن في الضحك والقهقهة لملاحظة ان شيئا في الواقع لم يتغير البتة .

الحواشي :

١ ـ انظر بول راب وكارل لودفيغ شنايدر (محرران)
Expressionismus: Aufzeichuungen und Erinnerungen der Zeitgenossen (فريبورغ ١٩٦٥) ص ١٢٥ ، ١٤١ ، ٢٩٢ .

٢ ـ بول فريخنر Der Expressionismus (ميونيخ ١٩٢٠) ص ١٧ .

٣ ـ أعيدت طباعة كليهما في : بول راب (محرر) :
«Expressionismus: Der Kampf um eine literarische Bewegung (ميونهيخ ١٩٦٥) ص ٦٨ ـ ٧٩ و ٥٣ ـ ٦٥ .

٤ ـ أعيدت طباعة البنود الثلاثة بكافة في : كازيمير ايدشميد :
«Fruhe Manifeste» (دارمشتات ١٩٦٠) ص ١٣ ـ ٤٣ و ٨٥ ـ ٩٠ .

٥ ـ في بول راب (محرر) : « مصدر سابق الذكر » ص ١٧٣ ـ ١٧٦ .

٦ ـ بول فيختر (مصدر سابق الذكر) ص ٣ .

٧ ـ انظر كورت هيلر :
Gustav Wyneken's Erziehungslehre und der Aktivismus (هانوفر ١٩١٩) ص ٩ .

٨ ـ انظر غوتفريد بن «Bekenntnis zum Expressionismus» (١٩٣٣) ، وبول راب (مصدر سابق الذكر) ص ٢٣٥ ـ ٤٦ .

٩ ـ كارل شتيرنهايم «Die Deutshe Revolution» (برلين ١٩١٩) ص ١١ .

١٠ ـ لوثار شرابر «Herwarth Waldens Werk» في
Der Sturm: Ein Erinneungsbuch (بادن بادن ١٩٥٤) ص ١١٤ .

١١ ـ كازيمير ايدشميد Über den dichtericshen Expressionismus في Fruhe Manifeste (دارمشتات ١٩٦٠) ص ٢ ٣ .

١٢ ـ هربرت ماركيوز (الايروس والحضارة) (لندن ١٩٦٩) ص ٤١ ـ ١٨١ .

١٣ ـ أيدشميد (مصدر سابق الذكر) ص ٣٣ .

١٤ ـ كـورت بينثوس «zur jüngsten Dichtung» في : بول راب (محرر) (مصدر سابق الذكر) ص ٧٠ .

١٥ ـ Die Aktion ، ٢٢ أيار و ٥ حزيران ١٩١٢ .

١٦ ـ جورج هايم Dichtungen und Schriften تحرير ك. ل. شنايدر مجلد ٦ ص ٢٤ .

١٧ ـ الفريد رينشارد ماير Das Maer von der Musa Expressionistica (دوسلدورف ١٩٤٨) ص ١٢ ، ١٣ .

١٨ ـ مقتبسة بالكامل في خوسيه بيير (المستقبلية والداداتية) (باريس ١٩٦٧) ص ١٢٠ .

١٩ ـ مقتبسة في بول راب وكارل لودفيغ شنايدر (محرران) ((مصدر سابق الذكر)) ص ٣٥٤ .

٢٠ ـ مقتبسة من قبل ج. سي. مدلتون ((الحركة الدادائية مقابل الحركة التعبيرية أو حلم الملك الاحمر)) ، في (الحياة والآداب الالمانية) مجلد ١٥ ، ١٩٦١ ـ ١٩٦٢ ، ص ٤٥ .

الدادائيــة و السورياليــة

بقلم : روبرت شورت

- ١ -

حاولت الحركات الحداثية قبل الحرب ان تعيد خلق بنيان الجملة في الفن كيما تستوعب الخبرة الحديثة ، وارتأت على نحو مطرد أن الأفكار العامة بخصوص واقع ثابت لا يتغير ، والانسان العقلاني الشديد الشعور بذاته قد آلت الى الافتضاح . وقد ذهبت الحركتان الدادائية والسوريالية الى أبعد من هذا . فقد أوحتا بأن التحول كان من العِظَم بحيث وضع موضع المساءلة مغزى وهدف الفن ذاته ، ورفضتا الفكرة القائلة إن الجواز الابداعي الذي أتى به هذا الوعي الجديد يجب الا يتخذ سوى صورة تكاثر الـ : « يّات isms »(*) الجماليــة التي لا تميز الواحدة منها بما هو أكثر راديكالية من بعض البدع المحددة في لغــة الشكل . ولئن كان الدادائيون والسورياليون قد استفادوا من ابتكــار الأجيال السابقة فقد استغلوا دونما قيد الفتوح الاسلوبية الجديدة التي سجلت . وكان الجدال بينهم يدور حول ما إذا كان انتاج الأعمال الفنية أو الأدب ، على ضوء المعرفة الجديدة عن علم نفس الانسان وطبيعة الكون الذي كوّن بيئته ، يمكن بعد الآن الدفاع عنه ، أو يمكن تبريره أخلاقيا أو يستأهل الجهد اجتماعيا . وقد ارتأى الدادائيون أن الواقع كان على درجة من المراوغة وعدم التماسك جعلت من المتعذر تصويره شكليا .

(*) كناية عن المدارس أو الحركات حيث تنتهي كل منها بياء النسبة « تعبيرية ، سوريالية ... الـخ » . (م) .

فقد زودتنا حواسنا بمعلومات مضللة . كما أن المفهومات الواضحة للعقلانية الكلاسيكية لم تستطع أن تحيط بطبيعته المتقلبة . والكلمات ــ وهي بالتعريف وسائل الاتصال والاستمرارية والنظام العام ــ شوهت وخانت الطابع الحقيقي للحياة من حيث هي متوالية متقطعة من الخبرات المباشرة . وعليه ، فقد زعم الدادائيون والسورياليون أنه لم يعد هناك اي مغزى في الكتابة عن الخبرة : يجب أن يكون عمل الشاعر أو الفنان وضع كامل حساسيته في اتصال مباشر مع الكون في وضعية من السلبية الواسعة . وبدلا من صانع الأشكال فقد افترضت السوريالية صورة جديدة للفنان من حيث هو شخص يتسم بأنه متوافر للفرصة ، وحوافز اللاشعور والدوافع الداخلية ، والذي رحب بأي شيء حدث من تلقاء ذاته . والشاعر هو مغامر أو مستكشف روحاني : والانتاج الخصيب لم يحتل إلا درجة ثانوية في الأهمية ، والفن ، كما يفهم عموما ، هو تقييد . والاهمية الشعرية تعزى الى أسلوب معين في الحياة والى المقدرة على اطلاق العنان للرغبة . والضرورة الأخلاقية تتقدم على الضرورة الجمالية . وهكذا فقد كانت الخطورة أن ينتهي الباعث على الصدق الكامل الذي وصل الى حده الأقصى مع الدادائية والسوريالية ، الى التخلي الكامل : فقد دعي الشاعر والفنان ليس الى الفن بل الى الصمت أو العمل .

وعلى الرغم من انه كان يمكن للعوامل الثقافية بحد ذاتها أن تؤتي في نهاية المطاف حركة على هذه الدرجة من الشك الراديكالي فقد كان التأثير الذي خلفته الحرب العالمية الأولى هو الذي اقنع شعراء الجيل الأصغر بأن الثقافة الغربية كانت فانية ومُسّت في اساسها ، وأن البلدان المنتصرة قد عانت من انهيار في الافكار والأخلاق مثير كما الانهيار الذي تعرضت له الأنظمة ، والارستقراطيات ، والحدود بين الدول المنهزمة . وقد أكدت الحرب اعتقادا متناميا ــ قلما نقع عليه في الحركتين التكعيبية والمستقبلية ــ بأن هوس الغرب بالتقدم التكنولوجي والمغالاة

في تقدير العقل على حساب الشعور قد قاد مباشرة الى هوس العظمة المدّمر . وقد شجع انفجار اسطورة النجاح نزعة الدادائيين على مماثلة الحياة باللحظي والسريع الزوال . لقد مات الطموح لتأليف أعمال رفيعة الطراز وتتسم بصفة الديمومة للأجيال اللاحقة . لكن الدادائيين والسورياليين ازدروا أيضا الجمهور المعاصر الذي رعى الفنون : وهكذا فقد أُردف السؤال الممض الموجه للذات « لماذا تكتب ؟ » والذي طرح كتحدّ علني في المجلة الباريسية التي سبقت السوريالية Littérature (الأدب) في عام ١٩١٩ ، بالسؤال المقلق أيضا « لمن تكتب ؟ » . إن المدنية التي اجازت مثل هذه الأعمال اللا انسانية غير جديرة بمشاعر الغبطة الناجمة عن الفن . وقد حط من مقام اللغة استخدامها في الدعاية الى الحد الذي احالها البون بين الكلمة والحقيقة عديمة القيمة . أضف الى ان الحرب قد اظهرت غش المزاعم البورجوازية في الفصل بين القضايا الثقافية والقضايا الاقتصادية والاجتماعية . وكان المدافعون عن حياة روحية « فوق الصراع » فيما سبق قد ضربوا أرقاما قياسية جديدة للشوفينية المروّجة للحرب . وقد رحب الدادائيون والسورياليون بتحطيم البروج العاجية . وقد اعطت حالة ما بعد الحرب السريعة التحول ، ونجاح الثورة البولشفية ــ وهي بحد ذاتها انجاز يعود في معظمه للمفكرين ــ مظهر القدرة على البقاء ، رغم انه بقاء قصير الأمد ووهمي ، لأكثر الرؤى طوباوية ، رؤى جيل الثوار الأحدث سنا . وكانت الضغوط على الخيال ــ وهي فنية ، والسنية ، واخلاقية ، واجتماعية في آن واحد ــ للخروج خارج مخابر الفنان التجريبي والمبادأة بالهجوم في العالم ككل ، عصية على المقاومة . وإن هذه الظروف هي التي توضح السبب في أن الدادائية والسوريالية ــ وكلتاهما كانتا في طور التكون بين عامي ١٩١٥ و ١٩٢٠ ــ لم تكونا مدرستين جديدتين في الشعر والفن بقدرة ما كانتا حركتين في صميم الروح تنطويان على التزامات فلسفية واخلاقية معينة ، وفي حالة السوريالية التزامات سياسية معينة .

- ٢ -

مــن الذي ابتكر الدادائية ؟ أيــن ومتى بدأت ؟ كانت نيويورك ، وبرشلونة ، وزوريخ ، وبرلين ، وهانوفر ، وكولونيا ، وباريس ، جميعها مراكز للنشاط الدادائي في هذا الوقت أو ذاك بين عامي ١٩١٥ و ١٩٢٣ . وقد بذل الدادائيون السابقون أنفسهم ـ كما لو كانوا لا يزالون يشنون حملتهم ضد التاريخ ـ قصارى جهدهم لخلط آثار (بقايــا) أصولها الأولى . وقــد نهضت مزاعــم بخصوص الاسبقية انتصارا لنشاطات مارسيل دوتشامب وفرانسيس بيكابيا في نيويورك عام ١٩١٥ . فميلهما المشترك للتناقضات المدمرة واللعنات التي تنصب على ضروب الأفكــار المسلّم بهــا بكافة ، والســخرية الكامنــة وراء « الأشــياء الجاهــزة » لدوتشامب وتصوير بيكابيا للرجال والنساء على أنهم آلات لا وظيفة لها ، والحالة النفسية الفاترة التي أفرغوا بها الحياة من مضمونها الروحي : كل هذه تم تمييزها على أنها دادائية في جوهرها . لكن زوريخ ـ وهي مدينة محايدة أخرى وفرت ملاذا لمجموعة متباينة من اللاجئين من الصراع العسكري ـ كانت المكان الذي حدث فيــه ذلك « الانصهار السحري » الأساسي « للأفكار والشخصيات » (ريختر) والذي أطلق الحركة . وعلى الرغم من أن تقارير المشتركين أنفسهم هي من التضارب بحيث لا يعرف احد اي هؤلاء ــتريستان تزارا ، او هوغو بال ، او ريتشارد هولسينبكــ اكتشف الكلمة الأصيلة ، دادائية ، فإن ظهورها لأول مرة في أعمال مطبوعة كان في مقدمة هوغو بال للعدد الفريد من مجلة (كاباريه فولتير) الذي صدر في حزيران ١٩١٦ . كانت الدادائية بما لها من معان متعددة في طائفة متنوعة من اللغات ـ تأكيد حماسي في اللغة السلافية ، انشغال وسواسي في اللغة الفرنسية ، حصان لعبة بلغة الأطفال ـ كانت ملائمة على نحو مثالي لاثارة حفيظة الطبقة البورجوازية . لقد كانت بيانا بحد ذاتها .

لم تكن الدادائية لتقترن ، اثباتاً لهويتها ، بأية شخصية ، او وجهة نظر ، او اسلوب ، كما لم تستحوذ قط على برنامج متماسك واحد . وقد

كان التركيز في الحركة دائم التحول ، ولا سيما في سويسرا أثناء سنوات الحرب . هذا ، وإن الاختلاف الذي وسم في زوريخ مجتمع المغتربين ، والمسالمين ، والفارّين ، والثوريين (ومن بينهم لينين ، وروما رولان ، وفيدكيند ، وجيمس جويس) امتد الى المجموعة التي عرضت التسالي في (كباريه فولتير) صاحب التسمية الساخرة ، والتي أقامت المعارض في (غاليري دادا) في باهنهو فستراس . وكانت السويسرية الوحيدة بين الدادائيين الأصليين ، صوفي تيوبر ، التي تزوجت من الرسام والشاعر الالزاسي ، هانز آرب . أما تريستان تزارا ومارسيل جانكو فقد كانا رومانيين ، ووالتر سيرنر كان نمساويا ، ومارسيل سلودكي أوكرانيا . أما الشخصيات المحورية الأخرى ، هوغوبال وزوجته ايمي هننفز ، وريتشارد هولسينبك وهانز ريختر فقد كانوا ألمانيين . وعلى الرغم من انهم كانوا جميعا يمقتون الحرب التي كانت مستعرة وراء الحدود فإن الفردانية المتفاقمة ، والشك الشامل ، والهجوم ضد المعتقدات السائدة مما يبدو الآن العلامة الفارقة للدادائية ، لم تنتشر دون صراع تغلبت فيه على التصورات الأخرى لما يمكن أن تكونه الدادائية . بالنسبة للسنتين الأوليين كان من وضع أسسها هو هوغو بال الصوفي ، الساذج ، صاحب العقل البناء أكثر منه تريستان تزارا الزئبقي والعدمي بشكل متنام . وإذ كان صاحب شخصية متناقضة فقد كان بال في وقت واحد كاثوليكيا متحمسا وفوضوياً باكونياً (نسبة الى باكونين) وصوفياً ومقاولا ، ومثالياً ومتشككاً . وتظهر مجلته (الهروب خارج الزمن) (١٩٢٧) السعي الجاد الكامن وراء الاستفزازات المشاكسة ، والرقص البدائي ، وتنافر النغمات والتمثيليات المسرحية على المذهب التكعيبي التي تواصلت فصولا في الأمسيات الدادائية . ولم يكن تحطيم الصورة إلا العمل الأولي للصحة النفسية ليعقبه من ثمة العمل الحقيقي وهو إعادة الاعتبار للفن باعتباره « أداة الحياة الدالة » . وكما ذهب هانز آرب في قوله « كنا ننشد فناً مبنياً على الأساسيات لشفاء العصر من جنونه ونظاماً جديداً للأشياء يعيد التوازن بين السماء والجحيم » . هذا ، ولم تكن الفضيحة والندم سوى الوجه المقابل لاهتمام أخلاقي عميق يهدف لاستعادة النقاء

الضائع : جاءت الدادائية لتعيد للعقل صحته لا لتقيس التخريب الذي تأتى عن المرض .

وقد ساد هـذا الراي عن الدادائية بخاصة بين الرسامين ومن بينهم ريختر ، وجانكو ، وباومان ، وآرب ، وألبرتو جياكوميتي ـ الذين شكلت الحركة اللا محدودة للتجريب التي وفرتها الحركة الدادائية مصدر الاعجاب الرئيس لهم . ومع ذلك فقد تكون الدادائيـة « حالة عقلية » يشترك بها الجميع ، والكتاب يمكنهم أن يعبروا بسهولة عن النفي المطلق بوساطة الاحتجاج اللفظي أكثر بكثير مما يستطيع الرسامون انكار الشكل البنائي عن طريق وسائلهم التشكيلية . ومنذ صيف ١٩١٨ ـ وبحدود هذا الوقت كان هوغو بال قد غادر زوريخ الى تيسينو ، وأصبح تزارا بالتحالف مع فرانسيس بيكابيا القادم الجديد مدير الحركة الدادائيـة ـ الفى الفنانون والكتاب أنفسهم يتحركون في الاتجاهات المعاكسة . فبينما اتجـه الأخيرون صوب العدميـة بتجديفات أكثر بريقـاً من ذي قبـل وشكوك أكثر دعابة مما سبق كان الفنانون يسعون لأن يصبحوا مرة ثانية « قوة ايجابية في الحياة » . في نيسان ١٩١٩ بعد تأسيس رابطة الفنانين الثوريين نشروا بياناً كانت تعابيره بما لها من مثالية ضبابية وديماغوجية فارغة أقرب الى جوهر جناح النشطاء المروضين في الحركة التعبيرية ـ الآن تحولوا الى الديمقراطية الاجتماعيـة ـ منها الى الحركة الدادائيـة الفوضوية . « إن روح الفن التجريدي » ، كما قالوا ، « يمثل توسيعاً هائلاً لاحساس الانسان بالحرية . نحن نؤمن بفن أخوي : هذه هي مهمة الفن الجديدة في المجتمع . إن الفن يتطلب الوضوح ، ويجب أن يسعى نحو تكوين إنسان جديد » . ومع ظهور هذا النص وعودة المنفيين الى أوطانهم عندما وقعت اتفاقية السلام وصلت دادائية زوريخ الى نهايتها .

وقد نقل فيروس الدادائية الى برلين ريتشارد هولسينبك ، الشاعر الصوتي الذي استخدم إيقاعات زنجية بربرية « لينزل الأدب الى الأرض بدق الطبول » . وسرعان ما أصيبت العاصمة الألمانية ، بعد أن تضعضعت

مقاومتها بفعل الهزيمة والحرب الأهلية ، بالعدوى بعد نشر هولسينبك لبيانه الدادائي في نيسان عام ١٩١٨ . وقد تأسس ناد للحركة الدادائية عظيم الشأن اجتذب من بين آخرين راول هاوسمان ، جورج غروسز ، جون هارتفيلد الذين طوروا معا التركيب التصويري الفوتوغرافي (الفوتومونتاج) ليصبح أداة قوية للهدم ، وويلاند هيرزفيلد الناشر اليساري ، ويوهان بادر ، الذي انتحل « السوبر دادائية » ، مؤسس شركة المسيح المحدودة الذي قادته عبقريته الجنونية لاثارة الفضيحة الى اقتحام مجلة Diet في فايمار والرمي بأغمار من الكراسات بعد أن سمى نفسه رئيساً للدولة . وقد خاضت الحركة الدادائية في برلين غمار حرب متواصلة ضد التعبيريين الذين نددت بهم لأنهم أصبحوا طبقة وسطى مثل الجمهورية ، ولتوقهم الجرماني المتميز الى البحث عن الروح والتوجه الباطني الرومانسيين . وكان العمل الذي تنامى فيه الجانب العنيف والسياسي هو ما وضعه دادائيو برلين بالحسبان . فقد شنوا ، هم والسبارتاكيون والشيوعيون ، الحملات بشكل دوري مروجين لسلسلة كاملة من المجلات الصغيرة التي تحمل عناوين مثل (كل انسان كرة قدمه الخاصة) ، (في جد محموم) ، (الافلاس) والتي لم تكد توزع اعداداها حتى حظرتها السلطات بدعوى معاداة القوة العسكرية أو البذاءة . وقد أرضت الشيوعية غرائزهم للعدوان لكن هيرتزفيلد وحده ذهب الى حد الانضمام للحزب . أما الآخرون فقد ثمّنوا حريتهم بافراط ، وركزوا على عبث الحاضر أكثر مما ركزوا على الاصلاح المستقبلي ، وكانوا مرتابين ، عموما ، بالخطط الموضوعة لتحسين حالة الانسان . وبعد سلسلة ناجحة من « المحاضرات » في الأقاليم وفي تشيكوسلوفاكيا اعقبها معرض دولي للدادائية كان ذروة النشاطات وأقيم في العاصمة في حزيران ١٩٢٠ اخذت دادائية برلين بالتراجع . وبحدود ١٩٢٢ ، وبفضل المنافسات المريرة ، وهزيمة الثورة وسلسلة القرارات التي اتخذها الأفراد ويكرسون فيها أنفسهم بشكل كلي إما للفن أو السياسة لم يبق منها شيء .

وبحدود هذا الوقت كانت الدادائية قد تلاشت أيضا في كولونيا حيث ، عقب انتعاشها في عام ١٩١٩ وعام ١٩٢٠ على يد ماكس ايرنست ، ويوهان بارجيلد ، وهانز آرب ، تميم احد الفروع البارزة بوجود قصير لكن باهر . رفضت دادائية كولونيا أن تضحي بالالهام الشمري في سبيل مطالب الدعاية لكنها شددت ، كما قيض للسورياليين أن يفعلوا لاحقا ، على أن التآلف بين العمل الخارجي والحرية الداخلية كان لا غنى عنه للحركة الثورية . وقد كان أكثر اسهاماتهم في التعبير الدادائي أصالة ما دعي بـ : Fatagagas : وهي كولاجات (فن التلصيق) مزعجة تم صنعها جماعيا وكانت غفل الاسم على يد الثالث الكولوني . وقد أظهرت الدادائية الالمانية قدرة قصوى على الاستمرار في هانوفر نظرا لأنها كانت في معظمها هنا عملية شخص واحد ، الشاعر ـ الرسام كورت شفايتزر الذي كان فنانا بكل معنى الكلمة ولم تكن له خلطة مع السياسة . كان شفايتزر في صف جناح الدادائية الفرداني الخيالي . وقد صنع بشكل عاطفي على نحو ساخر Anna Blume, Merz poem (١٩١٩) وهذا عمل ترقيعي من قصاصات الجرائد ، وجلجلات الدعاية ، وعبارات من أغاني البوب والأقوال السمجة وسلسلة لا نهائية من Merzbilder أو كولاجات مركبة من قمامات جمعت بمحبة من الشوارع .

وعلى الرغم من انه أمر مضلل أن نحكم على أهمية الدادائية بالرجوع الى انجازاتها الفنية فقط فانه صحيح رغم ذلك مع التناقض العجيب الذي يكتنف ذلك بأن نكران الفن في البلدان التي تتحدث الالمانية وفي باريس على السواء حيث سيتم النظر في الحادثة الدادائية على نحو مستقل ، قد اثبت أنه دافع للفن . لكن ليس من السهل أن نحدد أصالة الدادائية من خلال منتجاتها نظرا لان اسهام الحركة الرئيس كان افتراض مفهوم جديد عن الفنان اكثر منه اسلوبا جديدا . لم يكن الدادائيون خجلين من الاستعارة من تنويعة كاملة من الرواد : الكولاج من التكعيبية ، الحيل الطباعية « ولعلعة الصوت » من المستقبلية ، الاستخدام غير المقيد للون من التعبيرية ، التقنيات العفوية من كاندينسكي والابتكارات الشعرية

من ابولينير وماكس جاكوب . كما متح « الشعر الصوتي » الذي كان رائجا لدى الدادائيين الالمان ، واستغله تزارا كذلك ، بشكل رئيس من نظريات مارينيتي عن « الكلمات الحرة » ومن التعبيري أوغست سترام . وكان النموذج الكامل لهذا الجنس (الصاوات الخيالية) (١٩١٦) لريتشارد هولسينبك . وقد تنوعت الأهداف الكامنة وراء « القصائد الصوتية » هذه ــ فقد نشد بال ، على ما يبدو ، لغة نقية خالية من تلوث المعنى . أما شفايتزر فكان في (السوناتة الأولية) (١٩٣٢) مهتماً بالتأثيرات التشكيلية غير المجازية التي يمكن احرازها من ترتيب الكلمات في أرجاء الصفحة . ومع القصائد «Simultanéist» (المتزامنة) كان الهدف خلق « وهم من عدة أشياء تحدث معاً » : كانت الابتكار التلقائي لمجموعة وكان كل شيء يعتمد على الأداء . فوفقا لآرب « الشاعر يصيح ، يلعن ، يتنهد ، يتعتع ، يصوت رافعاً صوته وخافضاً له ، كما يحلو له ». وقد مثلت هذه الأعمال الشعرية تحلل النفس وربما العالم عامة بفعل قوى خارجة عن إرادة الانسان ، وبفعل المصادفة ، واللاشعور .

وقد كان ملائما تماما أن حركة مولودة في العام نفسه الذي ولد فيه كونغرس كينشال وذوت في عام ١٩٢٢ مع احتضار الآمال المتصلة بالثورة الأممية ، كان ملائماً أن تتخذ من البيان جنسها الخاص بها . ولقد كتب الدادائيون بكافة ، باستثناء القلة الذين كانوا رسامين ، بيانات ، لكن تريستان تزارا كان المعلم الذي لا يمارى في الميدان . كان تزارا قد خلف وراءه في رومانيا التأنق اللفظي الذي تجلى في قصائده الأولى وطور لغة غير متماسكة ، وبربرية وضعت المنطق وبناء الجملة جانباً كما في (المغامرة السماوية الثانية للسيد مطفئة الحريق) (١٩١٧) و (الروزنامة السينمائية للقلب التجريدي) (١٩١٨) . وبينما تدين بالكثير للبيانات الهجومية ، الخشنة ، الطنانة ، العائدة للمستقبليين الذين استخدموا الواسطة لاشهار ما خالوا انه اسلوب الفن القادم فإن بيانات تزارا قد قصد منها تجريد الفن بكافة من قدسيته . كان التناقض شريان الحياة بالنسبة لطريقة تزارا . وإن ثبات قدمه على حافة الفوضى هو ما يجعل نصوصاً مثل (بيان الدادائية) (١٩١٨)و(بيان الدادائية عن الحب الفاتر ومن جانب واحد) (١٩٢١) التعابير المأثورة للحساسية الدادائية .

وكما لو انه كان يفي برهان ما فقد استخدم تزارا بنجاح صيغة البيان التعليمي كوسيلة لعقيدته اللاعقلانية رافضاً في الآن ذاته أن يزيف الأخيرة عن طريق إسباغه صيغة عقلانية عليها . لقد ألحقت الميتالغة (ما وراء اللغة أو اللغة الشارحة) Metalanguage الخاصة بكتابة البيانات واللغة الشعرية مراراً ضرراً فادحاً بـ « الرسالة » . فقد حدثت خروق مستمرة بين اعلانات المبادىء المكنة الفهم – إن كانت مثيرة للسخط – ومقاطع الهذيان اللفظي . كانت بيانات تزارا مقولات موسعة الى حد أنها استنفدت أي شيء للقول . فحشوها بالذات هو رسالتها ، وسبب كينونتها . وقد كان تزارا يدرك أكثر من أي واحد من رفقائه ، باستثناء بيكابيا ودوتشامب بأنه يترتب على الدادائية أن تبقى هائمة ولا وزن لها ، وأنها ستموت لحظة شروعها بحمل نفسها على محمل الجدية أو اتخاذها أي موقف ثابت . وقد بقي هذا المشعوذ الذي لايمل الست سنوات يرمي حلقاته في لعبة المطثات (ترمي الحلقة لتقع حول وتد تدخل فيه أو تقع أقرب ما يمكن منه) حلقاته التي تغزل في الهواء حتى نفدت طاقته وأعيته الحيلة لابتكار حيل جديدة .

ولقد فتح وصول تزارا المتأخر الى باريس في ك٢ ، ١٩٢٠ حاملاً معه جوهر الدادائية مثل تابوت العهد arc of the covenant المرحلة الأخيرة والأكثر روعة في الدادائية والتي كانت كذلك حافلة بسوء الفهم . وكان قد أعد استقبال تعاطفي للدادائية من قبل انصارها الأول في باريس ، أندريه بريتون ، لوي أراغون ، فيليب سوبو الذين حرروا سوية المجلة الحداثية (الأدب) وذلك بالطريق الشخصي ورسائل زمن الحرب المشهورة لصديق بريتون ، جاك فاشي (رسائل الحرب) . وإذ طور بشكل حدسي ماركة الرمزية الفائقة الخصوصية لدى ألفريد جاري فان فاشي قد نقل الفكاهة الى حد تقويض الايمان بأن أي شيء في الحياة ، ومن ضمن ذلك الجهود الأدبية الأولى لبريتون ورفاقه ، يمكن أن يكون جديراً . وبرفضه إسباغ أي واقع على الحرب فان فاشي قد « فر » الى داخل ذاته تماما مثلما فر العديد من الدادائيين الألمان الى زوريخ . وقد توفي في ظروف غامضة عام ١٩١٩ . ومن الواضح أن جماعة مجلة (أدب) – وهي نواة الحركة التي قيض لها أن تعمد في عام ١٩٢٤ باسم السوريالية – قد فهموا الدادائية على أنها مشروع سيرغم الجمهور بعامة على أن يتعرض

لعلاج الصدمة الأخلاقي لـ : umour فاشي : وهو عملية كي حادة مفيدة للصحة تجري على الصيغ الفاسدة وبعدها يمكن البدء بانطلاقة جديدة .
وقد استخدم الدادائيون ، بحماس نجده عند الصليبيين الانجيليين ، كل بوق ثقافي امكن لباريس أن توفره لاعلان مملكة اللامعنى . ظهرت وفرة زائدة في المجلات . فالى جانب (أدب) التي كرست نفسها للدادائية في أيار ١٩٢٠ كانت هناك أعداد مجلة (٣٩١) لبيكابيا ومجلة (الدادائية) لتزارا وكانت هناك (proverbe) (المثل أو القول السائر) لبول ايلوار و (cannibale) (آكل لحم البشر) الجديدة لبيكابيا ، وكانت هذه الأخرى محاولة عبثية لإسباغ بعض نظام على المشهد الدادائي الفوضوي في باريس، ومجموعة من الكتيبات الأكثر سرعة في الزوال مثل (projecteur) الكشاف لسيلين آرنو ، و (زد « Z ») لبول ديرميه ، و (القلب الملتحي) .
ومن بين الكتب التي ظهرت تحت شعار الدادائية (أفكار دون لغة) (١٩١٩) البيكابيا ، و (ضرورات الحياة ونتائج الأحلام) لايلوار ، و (Anicet) (١٩٢١) لآراغون ، و (مسافر عبر الاطلنطي) (١٩٢١) لبنيامين بيريه ، هذا وقد أوصل موسم الدادائية في الأمسيات ، والمحاضرات ، والصالونات بين ك٢ وأيار من عام ١٩٢٠ السخط الشعبي الى حد متعاظم . في تلك المناسبات كان يحسب كل شيء مقدما . وقد ضُحّيَ بالتجربة والارتجال اللذين كانا جزءا لا يتجزأ من تسالي زوريخ في سبيل غاية وحيدة : الهجوم على الجمهور . كانت التقنية المتبعة تتمثل في إثارة التوقعات والآمال بالترويج المناكد ومن ثمة إيصال هذه الآمال الى الخيبة بشكل يحدو الجمهور الى أن يرتد على عقبيه ويلاحظ عقم دوافعه ، وينظر داخل الهوة السحيقة للعدم .

وقد كان من الممكن أن تكرر دادائية باريس ممارسات حرب العصابات هذه ولعدة سنين لو أتيح لتزارا ، وبيكابيا ، وجورج ريبيمو ــ ديسان أن يفعلوا ما يشاؤون . والسبب في أنها (الدادائية) لم تفعل يعود في جزء منه الى أن الدادائيين سرعان ما بدؤوا يحولون زرايتهم الى بعضهم بعضا والأهم من ذلك ، لأن جماعة مجلة (أدب) سرعان ما وجدت سببا لتعديل رأي فاشي حول « التفاهة المسرحية والمجردة من الفرح لكل

الأشياء » . وفي ربيع عام ١٩١٩ قبل اشهر من مقدم الدادائية الى باريس اجرى بريتون وسوبو سلسلة من التجارب باستخدام تقنيـة التحليل النفسي للكتابة الاوتوماتيكية . وقد اكتشفا أنه بتحويل نفسيهما الى « ماكنات تسجيل » للهمس اللا شعوري فإن بامكانهما أن يطلقا لغة بعيدة تماما عن العبث أو التعسف ، لغة تتلألأ بالعروض البعيدة الاحتمال للصور الشعرية البراقة . وشيئاً فشيئاً ، وأثناء الفترة التي شايعوا فيها ، بكل الوضوح ، الدادائية ، بدأ بريتون وسوبو يستخلصان الدروس من هذه النصوص (نشرت عام ١٩٢٠ تحت اسم « الحقول المغناطيسية ») دروس لم تخطر أبدا ببال المارسين العشوائيين للأوتوماتيكية في زوريخ أمثال بال ، وهولسينيك ، وآرب . فأولاً لاحظا التشابه بين صورهما الأوتوماتيكية وصور (اضاءات) رامبو ، وأجزاء من (أغاني مالدورور) للوتريامون . وقد شكل الاعجاب بهذين الشاعرين الرباط الأصلي بين بريتون ، وسوبو ، واراغون . وقد كان مثالا للسورياليين المستقبليين بكافة . ثانياً ، أدركا أنه في خطاب اللاشعور « فقدت الكلمات تجعداتها » وكفت عن أن تلعب دور رجال الأمن الفكريين واعطت نطقا للأفكار الجديدة والفاعلة . وقد عنى هـذا أن رصيداً لا محـدوداً يمكن أن يشمل الآن اللغة . لقد عثر على سبب جديد للكتابة مهما تكن القواسم المشتركة بين النتائج وما هو متعارف عليه عموماً أنه فن . لقد أبانت الأتوماتيكية أن قوام العقل الجواني كان ذا طابع لساني . فإذا كانت اللغة ، عند مستوى معين ، مؤسسة اجتماعية غريبة فاسدة كما المجتمع نفسه فإنها ، عند مستوى أعمق ، هي ظاهرة طبيعيـة معبرة عن الكائن بكامله . وعليـه ، فإن الصـور المجسمة لم تكن صنعيـة بل جزء من الواقع ذاتـه ، من « التاريخ الطبيعي » كما ذهب قول رينيه كريفل لاحقا . وإذ هو يحمل مفاتيح الدوافع الحقيقية لأفكارنا الشعورية فإن الشعور كما عرفه أخيراً أندريه بريتون في (بيان السوريالية) الأول في عام ١٩٢٤ ، عاد وانضم الى العلوم كسبيل يقود الى فهم الانسان . فقد صار ثانية ما هدف رامبو أن يكون : مغـامرة وراء المعرفـة . وفي الوقت نفسـه ، يمكن لمطلب لوتريامون بأن يكون الشعر شأناً جمعياً وليس شأناً فردياً أن يلبّى نظراً لأن دليل الأوتوماتيكية قد أوحى بأن « الالهام » سيمنح أفضاله للناس كافة ما إن يحطموا أصنام العادة ، والفكرة الضيقة عن العقل .

- ٣ -

لم تكن السوريالية « الجناح الفرنسي للدادائية » ، كما لم تكن بكل بساطة الدادائية « مع تغيير الاسم وزيادة الأهداف » ــ كما زعم المؤرخان ميشيل سانوي وهربرت جيرشمان على التوالي . كذلك لم تكن هي الدادائية وقد تحولت الى حركة بناءة ــ إن تطور رسامي زوريخ الذين اتينا على وصفهم في مكان سابق يبين ما آلت اليه الدادائية « الايجابية » . كانت السوريالية وريثة التقاليد المحلية الضاربة الجذور في الرومانسية . كانت دادائية باريس تطعيماً غير ناجح على ما كان سابقاً نمواً محلياً صحياً . لقد ساعدت السورياليين الناشئين دون ريب على التحرر من كوابحهم المتبقية وكانت تتلمذاً مفيداً في فن الفضيحة لكن فيما هو ابعد من هذا فإن الحالة الذهنية السوريالية (وقد أظهرنا أن الحالات الذهنية وليس الأساليب والتقنيات هي الموضوعات الحقيقية المتنازع عليها) تنحرف بشدة عن الدادائية . وقد استخلصت الحركتان دروساً مختلفة من تجربة مماثلة . وقد قصرت دادائية تزارا عن بلوغ حد السخرية والهزء ، بينما أولى السورياليون اهتمامهم بلحظات الوجود المميزة . كانت الدادائية مبحث النجس وفضلات الانسان بينما تعلي السوريالية بصورة غنائية من شأن الحب والشهوة . وبعد الكتابة الأوتوماتيكية سرعان ما انضم الى جماعة (أدب) رينيه كريفل ، وروبرت دبسنوس ، وبول ايلوار ، وطوروا ترسانة كاملة من طرائق التماس الالهام وسبر غور المناطق الغامضة من العقل . لكن النوم الايحائي وتحليل الاحلام كان لا بد أن يتواصل خارج وضد دادائية بيكابيا وتزارا . أما الفرويدية ، والتي شكلت بالنسبة لبريتون امل الوعي الذاتي الثوري ، فقد رفضت من قبل تزارا لكونها «مرضاً خطيراً» .وعلى الرغم من ان تزارا وبريتون كانا مقتنعين معاً ب « قحط الواقع ، وخواء العالم كما هو ، فإن السورياليين قد اكدوا تأكيداً جديداً على مسؤولية الانسان عن المنحى الذي انيط بالاشياء ــ اي انتقاص يطال المادة يتضمن بالمقابل تثميناً عالياً للخيال . وهكذا بينما يرفض السوريالي ، بالحدة التي يرفض بها الدادائيون ، المقولات الثابتة بكافة ، والدغمائية (بما فيها الدوغمائية

الثورية) والتبريرات العقلانية التي أنذرت بإفقـار الانســان وتقليص الخيارات المفتوحة أمامه ، فإنه واثق من قدرة العقل علـى الاستمرار وسط الفوضى ، والسباحة في مياه التفكك مثل بعض (السـمك القابل للانحلال) كما لو كانت هذه الأشـياء عناصره الطبيعيـة . والسوريالي يعتقد أنه كلمـا تعاظمت وقائـع التحـول المسـخي metamponphosis تعاظم احتمال امتلاك الرغبة لمشيئتها .

إن رأي السوريالي هو أن العالم سيكف عن كونـه مجموعة مـن الأجزاء غير المترابطة التي يشعر فيها الانسان إذا بأنه غريب وضائع إذا ما أمكن إعادة تنبيه ملكة الربط لدى العقـل وتنميتها . وهـذا يعنـي استعادة فائدة القوى التي امتلكناها ذات يوم قبـل أن فتت الحضارة المادية في عضدها ، قوى يبدو أن الأطفال ، والشـعوب البدائية وغـير سليمي العقول ، هم آخر من يحتفظ بها بيننا . وعوضاً عن ، أو على اية حال استكمالاً لـ ، التحليـل المنطقي الذي ثبت انـه غـير كاف فـإن السورياليين يقترحون تفكيراً قياسياً (تشابهياً) يتيح إعادة تبويب الخبرة بطريقة عاطفية وحدسية . وهم يزعمون أن القياس (المشابهة) الشعري له من القدرة ما يمكنه من إظهار مبدأ التطابق فيما بين العقل البشـري والكون الخارجي وبالتالي تغيير فكرة الانسان عن مكانه في العالم . وعلى الغالب ، فإن الصورة الشعرية أو التشكيلية ، ولا سيما عند مؤالفتهـا بين زوج من العناصر يعتبر المنطق أن لا شيء مشتركاً بينهما، تولد ضياء غامضاً وتبدو ملائمة على نحو يستعصي على الشرح ، بل تبدو محتومة . وكما ساق أندريه بريتون القول في (الأواني المستطرقة) (١٩٣٢) :

تتسم الروح على نحو مدهش بسرعة التقاط أوهى تآلف يوجد بين شيئين يتم انتقاؤهما بالمصادفة . والشعراء يعلمون أن باستطاعتهم دائماً ، ودون خوف من الخديعة ، أن يقولوا إن الواحد منهما شبيه بالآخر : وإن المراتبية الوحيدة التي يمكن تأسيسها بين الشعراء لا تقوم إلا علـى الحرية التـي يدللون عليها في هذا الخصوص زيادة أو نقصاناً .

ومن الواضح أن الرسامين السورياليين مثـل ماغريت ، ودالي ، وماكس ايرنست ، وهانس بيلمر ، يشاركونه في موقفه هذا . كذلك فإنه (الموقف) يفسر تكاثر الصور في الشعر السوريالي من قبيل « قلعتـي الطائرة الملتهبة منقوعة في نبيذ ريني » (بيريـه) ، « أراضي المطـر التي كشفتها اللآلىء » (بريتون) و « الأرض زرقاء كبرتقالة » (ايلوار) . وفي شعر تزارا الدادائي يشعر المرء أن الصور الوليدة قد تمّ إجهاضها تكراراً وان الغنائية قد تمّ نبذها ببرود . ولا يفعل كثير من الشعر الدادائي أكثر من أن يعكس الفوضى بأمانة . أما الصورة السوريالية بالمقارنة فهي « تقود الى مكان ما » . فهي بحد ذاتها كما لاحظ جوليان كراك ، دعوة الى الشعر . وعلى الرغم من أنها عفوية المنشأ فإن الشعور بها هو أنها بمثابة مقاربة نحو المعرفة التي بقيت حتى الآن مستترة .

هذا ، وإن السورياليين يدركون تماماً بأن اقتراح لغة جديدة هـو اقتراح حياة مغايرة بالنسبة للناس ومجتمع بديل شهد انقلاباً تامـاً . كتب الشاعر المكسيكي السوريالي أوكتافيو باز : « لا تقترح السوريالية كيفية صنع القصائد بقدر ما تقترح تحويل الناس الى قصائد حية » . إن المعيار الذي يطبقه السورياليون على عمل فني هو قابليته لإثارة تغير حقيقي لدى اولاء الذين يواجهونه ، واستجرار استجابة وجدانية تشابه من حيث النوعية تلك التي يستثيرها منظر المراة التي يحبها المرء . وفنهم يعتريه ، أحياناً الغموض لأنهـم يرفضون التضحية بالصدق والاخلاص لرؤياهم الداخليـة ، أو « نموذجهـم الجواني » كمـا دعـاه بريتون في (السوريالية والرسم) (١٩٢٨) ، لصالح القابلية المباشرة للتواصل . فالاخيرة هي تجارة بالعملة الزائفة لأنها مرتبطة بواقع خارجي وغير مقبول واحتمالي محض . كما يعتقد السورياليون أن « المادة تتبع المعلومات وأنه عند نزع التراكمات المشوهة » (بتشديد وكسر الواو) عن الكلمات فإنها تمتلك القدرة على التأثير في العالم ، وأنها ، كما تعاويذ السحر ، وسيلة لتحقيق الرغبة . وعليه ، فإنه يتم بالنهاية قراءة كلمات الشاعر وإشارات الرسام الجديدة وفهمها . إن العلاقة التلميحية التي يفترض السورياليون انها قائمة بين نماذج اللغة والقيم الاجتماعية ، بين قدراتنا على البيـان

والقدرة المتوسطة للكون تعني ان على الفنان أن يتنكب عبئاً ثقيلاً من المسؤولية الاخلاقية وحتى السياسية . والسوريالية تبدو جدية وحتى يائسة أحياناً بشكل يصل الى حافة الانتحار والاعتلال العقلي بالمقارنة مع التهاون واللا مبالاة المازحة للدادائية لأن السورياليين لم يتمتعوا قط بالرضى الذاتي في وجه عبث الحياة واجحافها . وقد كان السبب في الانشقاق العلني الأول بين الدادائيين المتغيبن حول تزارا والسورياليين الأصليين من انصار بريتون شأناً أخلاقياً : في أيار ١٩٢١ عرض الأخيرون محاكمة صورية للكاتب ذي النزعة الوطنية ، موريس باريه أدانوه فيها ب « جرائم تهدد سلامة العقل » . وقد حاول تزارا وبيكابيا تحويلها الى تهريج . ومنذئذ ، أي حتى حوادث أيار ١٩٦٨ وما بعد ، انتصرت السوريالية للثورة ضد كل شيء يشوّه حياة الانسان الجوانية أو يقيّد خياله لصالح « الأمن والهدوء » ، القانون والنظام والدوران السلس للماكنة الاجتماعية . وإذ عزوا للبشرية ، إمّا تحررت ، إمكانات هائلة فان السورياليين قد خاضوا حرباً ضد كل القوى التي تشجع نكران الذات — ضد الدين بعقيدته الواهية من الخطيئة الأولى ، ضد مؤسسة العائلة التي يصلب فيها الحب ، ضد العمل واليوم من ثماني ساعات ، ضد نموذج الوجود الصارم التنظيم والمجرد من الانسانية . ولم يكن عبثاً أن مجلات الحركة حملت عناوين من قبيل « الثورة السوريالية » (١٩٢٤ — ٩) أو « السوريالية في خدمة الثورة » (١٩٣٠ — ٣٣) أو « الخرق » (١٩٦١ — ٥) . ومن بين أعمال السورياليين الأفراد يوجد بعض أكثر عبارات التمرد التي اطلقت قط عداء : « الاعتراف الازدرائي » (١٩٢٣) « مقال في الأسلوب » (١٩٢٨) لأرغوان ، « نقد للشعرية » المغالي في قساوته (١٩٣١) لايلوار ، و « وضع القدم فيها »(١٩٣٣) لرينيه كريفل ، و « لن استسيغ ذلك » (١٩٣٦) لبيريه ، أو فيلم بونويل « العصر الذهبي » (١٩٣٠) إذا ما أخذنا حفنة منها بطرية عشوائية .

وقد كان واضحاً منذ تلك اللحظة في عام ١٩٢٤ عندما صدّ بريتون وأصدقاؤه منافسيهم ليحوزوا على حقهم الخاص في تسمية أبولينير : « السوريالي » ، وطبقوها على السلسلة الكاملة من النشاطات التي ما

انفكوا يمارسونها تحت غطاء الدادائية منذ عام ١٩١٩ ، أن السوريالية قد تطلبت من مشاركيها التزاما كليا . إنها خبرة مشتركة ترقى الى طريقة كاملة في الحياة : حضور اللقاءات اليومية ، صياغة الكراسات المشتركة ، التظاهر ضد الانتاج المسرحي الرجعي ، ممارسة كل وسائل اللعب التي تثير الخيال ، تقاسم نقابات العاصمة . ولقد تنكرت المجموعة السوريالية بأنواع شتى من الهيئات . فقد شابهت بشكل دوري مجمع الساحرات ، وعصابة من قطاع الطرق ، وفرقة من الهراطقة أو خلية ثورية . وهي حركة سرية تقلب الوضع الراهن ، وموئل يمكن تنظيم الحياة داخل أسواره حسب الرغبة . والأدعى للغرابة ، ورغم كافة الصروف والتقلبات فقد أبقت ، إجمالا ، على توازن بين جماعة المنتسبين إليها والمطرودين منها بشكل بلغ معه عدد المشاركين الفاعلين في المجموعة وفي أي وقت كان حداً مكنهم من أن يجتمعوا في أحد المقاهي دون أن يسببوا كثيراً من الازعاج . ومع تسليمنا بوجود قدر كبير من التعاظل فانه يمكن للمرء أن يتبين وجود أجيال مستقلة من السورياليين : فالمؤسسون سرعان ما انضم اليهم أنطونين آرتو ، وأندريه ماسون ، وخوان ميرو ، وايف تانغي ، وريموند كوينو ، وبيير نافيل ، وجاك بارون وروجر فيتراك ، وميشيل ليريس ، وجو بوسكيه ، وجورج ليمبور ، ورينيه كريفل . وقد عوض عن رحيل دينو ، وسوبو ، وآرتو ، وفيتراك وبريفيرت ، ونافيل بحدود عام ١٩٢٩ ، وصول رينيه شار ، وتريستان تزارا ، وسالفادور دالي ، والبرتو جياكوميتي ، ولوى بونويل . وقد تمّت المحافظة على هذا الايقاع منذئذ .

وعلى الرغم من أن المغامرة السوريالية كانت دائماً مفتوحة للجميع وليس للكتاب والفنانين فحسب فإن طابعها التحرري قد قيده العلم بأن للسوريالية مطالبها الخاصة ، فالأمر يحتاج الى درجة عالية من الانضباط الذاتي للمحافظة على ذات المرء في حالة من التوافر الكلي لالتماسات البديع . والسورياليون ، مثلهم مثل السيميائيين الاوائل ، يعتقدون أنه لا يمكن للتأليف الفني العظيم magnum opus أن يكون ناجحاً الا اذا حافظ ممارسوه على النقاء الشخصي . وفيما بين الحربين تدعم الاحساس

السائد بالالتزام بتسييس البرنامج السوريالي التحويل الخيالي الى واقعي وبتوددهم الملح لكن الذي لم يقابل بالمثل ، الى الحزب الشيوعي الفرنسي . فقد بذلوا مجهودات بطولية ليسحبوا مجال تطبيق الجدلية الماركسية لأبعد من فضل القيمة ، وعمليـة الشغل الى أثمد (كحـل) الوجود الذاتي مثل الحلم والحياة الشعورية ، ومبدأ اللذة ومبدأ الواقع وقد رفضوا الابتزاز عندما طالبهم الشيوعيون بأن يختاروا بشكل قاطع بين الشعر والسياسة . فقد الحوا دوما على أنه ليس هناك « مراتبية في الشر » وأن كل عمل يهدف الى تغيير الحالة الاجتماعية للانسان يجب أن يترافق مع تأويل واصلاح حالته الداخلية . وعلى خلاف الدادائية حيث كان كل دادائي هو الرئيس فقد هيمنت على السوريالية السلطة الاخلاقية والفكرية الفريدة لاندريه بريتون الذي لعب حتى مماته في عـام ١٩٦٦ وبالتناوب ادوار المحكم ، والمنظر ، والأديب المبجل ، والضمير ، والنبي ، والقدوة الحسنة، وعندما تقتضي المناسبة، سيد الفوضى والاضطراب. كل هذه العوامل تساعدنا في تعليل التماسك اللافت الذي تتبدى فيه الحركة السوريالية رغم اللامنطقية الموازنة في مقدماتها . كذلك فهي تساعد على توضيح كيف أن بإمكان السوريالية أن تنتشر في أرجاء العالم الواسع ، مع الانتقال الناجح اولاً الى بلجيكا في العشرينيات ، ومن ثم ، في العقد التالي ، الى تشيكوسلوفاكيا ، ويوغسلافيا ، وهولاندة ، واسكندنافيا ، وبريطانيا ، واليابان ، وجزر الكناري ، وفي الواقع ، القارة الامريكية الجنوبية بكاملها . وإذا كان الالتزام والانضباط الذاتي الذي يتسـم بخصوصية عالية قد كفلا للسوريالية مثل هذا التاريخ الطويل والعاصف فإنهما لم يحكما على الحركة ، في هذا الصدد ، بواحدية الصورة والتحجر السريع . فالتنوع الواسع في ما أنتجته السوريالية من اعمال ، والتطور المستمر لطروحاتها الأصليـة يشكلان برهاناً على القـدرة العظيمة على التجدد الذاتي . وقد التجأ السورياليون الى الفن لانه يبقى ، رغم كونه « وسيلة مؤسية لقضاء الغرض » ، الوسيلة الفضلى لتسجيل الحياة الجوانية ، أو إمداد الخيالات الذاتية بصور الواقع والرغبة البارزة . لكن لا يزال العمل الفني وسيلة السورياليين اكثر مما هو غاية نشاطهم . وعليه ، فالبحث عن اسلوب أو تقنية موحدة كامنة وراء الأعمال بكافة

والتي يزعم السورياليون انها خاصتهم هو مضيعة للوقت . وكما اشار ماكس ايرنست فإن ما يجعل اللوحة سوريالية شيء هو بحد ذاته « أبعد من الرسم » : دافع الفنان الى الانعتاق الروحاني . يوصي إي. ل. ب. ميسينس ، الشاعر البلجيكي وفنان الرسم التلصيقي (الكولاج) بأن تقرأ اعمال السوريالي كعلامات كثيرة على حافة بوصلة تشير الى سبل مختلفة أمام مطلب أو مرام السوريالي . ونظرا لأن الصورة لا تختص بأية واسطة بعينها فإن حساسية السوريالي قد وجدت تعبيرا في الفنون بكافة باستثناء الموسيقى والباليه على الأرجح ، بل اظهرت من الاحترام لاستقلالية الفنون الفردية حتى اقل مما اظهرته الدادائية . فمعظم الرسامين والنحاتين قد كتبوا ، والشعراء ، حتى ولو لم يحملوا الفرشاة، قد صنعوا فنا تلصيقيا (كولاجا) أو أشياء ـ قصائد . ولم يكونوا رواد الأشكال الهجينة كالحادثة والشيء ذي الوظيفة الرمزية فحسب بل ابتكروا مستودعا (مذخورا) من التقنيات لاثارة الالهام مثل (الحك) عند ايرنست ، و (الصورة الدخانية) عند بالين ، و decalcomania (فن نقل الصور من الورق الى الزجاج أو الخشب) ، و (الجثة الأنيقة) المشغولة جماعيا عند دومنيفيز . وإذ انطلقوا من أبحاثهم الأصلية الى التلقائية (الاوتوماتيكية) والأحلام فان السورياليين قد وصلوا الى أمداء لا تقل مساهمة الخيال فيها عن مساهمة العلوم : الجنسية (وهي موضوع سلسلة طويلة من الأبحاث في المجلات السوريالية منذ عام ١٩٢٨ وما بعد) ، والاستبصار (بريتون ، « رسائل الى كشافي الغيب ») (١٩٢٩) لغة المرض العقلي (بريتون وايلوار « حبل بلا دنس ») (١٩٣٠) ، السحر (بريتون وجيرار ليغران « فن السحر ») (١٩٥٧).

لقد كان الهدف الثابت للفن السوريالي هو إبانة درجة نفوذية العالم للخيال . فالشعراء والرسامون معا يسعون الى البرهنة على أن الخيالي يناقض خياله عن طريق واقعيته العنيدة ، وقد اختار السورياليون كأفراد أن ينمّوا قطاعاتهم الخاصة في العوالم اللامحدودة للبديع . ومن بين الرسامين يصور دالي ، وتانغي ، وايرنست ، وبيلمر ، على سبيل

المثال ، المنظر الطبيعي للعالم الواحد بإيمان هلاسي يرغمنا على قبول صورهم على انها مكونات ملموسة للواقع . اما الآخرون من امثال ماسون أو ميرو فانهم يستجرون الفيض الداخلي في عملية الرسم . وبالتالي يرسمون سجلا سيزموغرافيا (زلزاليا) لاهتزازات العقل الأكثر عمقا . ومــن بين الكتّاب كان روبرت ديسنوس ، مبلّغ الوحي في (حقبـة الغيبوبات) ، سيد العالم الحلمي حيث استخرج جمل التورية المعقدة التي نسبت إلى (*) Rrose Sélavy (Eros c'est la vie) . أمــا أراغون فقد نقّب عن البديع في باريس المعاصرة مستخرجاً الجمال الغامض تحت السطح العــادي للأشياء تماماً . في (فــلاح باريس) (١٩٢٦) يظهـر كيف أن اللقاءات في الشـارع تبتعث النشوة التي تبتعثها الصور الشعرية. كما استنتج بريتون في (نادجا) (١٩٢٨) و (الحب المجنون) (١٩٣٧)، من الخبرة الشخصية أن ضروب المبادلات الشخصية الحاذقة حدثت بين الظاهرات الجبرية الخارجية أو المصادفة والأداء الجواني للعقل . وقد جادل بريتون ، على خلاف ، الدادائيين الذين لفتوا الانتباه عن عمد الى هشاشة النفس أمام غزو الفوضى ، بأن الظروف الخارجية هي التي استجابت غالبا للمطالب والرغبات الصامتة للنفس البشرية . ومن فكرة « المصادفة » انتقل بريتون والحالة هذه ، الى (المصادفة الموضوعية) . والسورياليون ، بكافة ، يجلّون الحب على أنه العمل السوريالي الذي يحتذى لأنه يحقق الانصهار الذي يبدو مستحيلا بين « الذات »و« الآخر » لأنه تحــدٍّ دائم للمعادلة الناكرة للحياة ، معادلة النافع والجيد ، ولأنه التجلي الأسمى لمبدأ اللذة . اما شاعر الحب بامتياز فقد كان بول ايلوار . ففي قصيــدة تلو القصيــدة (الحب : الشعر) (١٩٢٩) ، (الوردة العمومية) (١٩٣٤) ، (الأعين الخصبة) (١٩٣٦) ، على سبيل المثال، احتفى بول ايلوار بالحب بطهارة بسيطة اسبغت قداسة على الشهوانية الدنســة .

---

* لاحظ أن العبارتين ، على اختلافهما في الكتابة ، تنمان على الأذن عند التلفظ بهما كعبارة واحدة . (المترجم)

على الرغم من المظهر المروع والفوضوي لأعمالهم فان السورياليين يدافعون عن مزيد من تحكم الانسان بمصيره ، وهم ينقبون خلف فوضى الخبرات والتجارب عن مبدأ أسمى من النظام . وهم لا يقنعون لمجـرد المحافظة على الايمان مع الفوضى بل يتوخون ظهور عقلانية أغنى وأكثر علانية من المواجهة بين العقل ونقيضه . وهم ليسوا صوفيين باطنيين أو ترانسندنتاليين : فهم يضعون المطلق تماما في الانسان ذاته ومفهومهم عن « الشيء السوريالي » هو أنه « عالم ما ورائي مقصور على ذاته » . وهم يقرون بأن الحاجة ملحة لعلاج مادة الانسان مثلما هي ملحة لعلاج حرمانه الروحي . ورؤيتهم ليست تشبيهية بشرية anthropomorphic بشكل ساذج فهم يتطلعون بالأحرى الى اليوم الذي سيتاح فيه ، كما ساق ميشيل بوجور القول لـ « الطبيعة المؤنسنة والانسان المطبّع أن يتحاوروا معا دونما عائق بوضوح يثير الخيال » . وبالطبع فان مذهبهم طوباوي . وبالطبع فان انتصار ظاهرة السوريالي ما يزال بعيدا بُعد مملكة القديسين . لكن الحياة السوريالية تبقى مثالا والأعمال السوريالية شاهدا على طموحٍ مثير، ورغم كل قرابتها مع الماضي، حديثٍ في الجوهر. إن الحساسية السوريالية تتعلق بالهنا والآن . والسورياليون ، عـلى الأقل ، لم يستجدوا الأسئلة التي كانوا هم أنفسهم أول من طرحها وذلك بخصوص قابلية الفن على البقاء في الحاضر . فهم ، على العكس ، قد كفلوا الفكرة الثورية بأن الفنان هو كل انسان وبأن كل انسان هو من حيث قدراته الكامنة وحقوقه المشروعة un homme complet انســان كامل ، تام الصفات . ويبقى السؤال ، والحالة هذه ، ــ مقتبسين تعليقا من كتاب ماكس ايرنست La Femme 100 Têtes (١٩٢٩) ــ هــو ما إذا كان « الانسان الكامل » ، في عيني المجتمع الذي فيه نعيش ، « جريمة أو أعجوبة » .

* * *

الفهرس

الجزء الأول

٢٥٠٠ ط١ / ١٠ / ١٩٩٨

هذا الكتاب عن حركة الحداثة عواصمها (برلين، أثينا، براغ، نيويورك، باريس...) مدارسها أو المدارس الأدبية وماتبنته منها (الرمزية، السريالية، الانطباعية، الدادائية، المستقبلية..) الأجناس الأدبية الحديثة، (الدراما، القصة، الشعر الغنائي..) الحداثة في روسيا قبل الشيوعية في بداياتها وأخيراً مشكلاتها واشكالاتها كما رأتها المدارس والأجناس الأدبية... وذلك طوال أربعين عاماً ممتدة من ١٨٩٠- ١٩٣٠ (أربعون سنة).

فالحداثة هي هنا أنماط التعبير التي يبدعها كل مؤلف ليؤدي حداثته من وجهة نظر المدرسة التي ينتسب إليها فيما كانوا زمان محددين ولأول مرة يظهر كتاب يحاول مؤلفوه أن يحيطوا بمشكلات تاريخ الآداب العالمية من حيث هي مشكلات حديثة وحداثية، في حين أن الكتب عن الحداثة التي نشرتها وزارة الثقافة وتنشرها دور نشر أخرى كثيرة تعالج مفهوم الحداثة أو واقع التحديث. يزيد من قيمة الكتاب أن مؤلفيه، كل منهم متخصص في المسألة التي يعرف.

وكتابنا إلى ذلك يحقق واحداً من الأهداف التي تسعى وزارة الثقافة إلى تحقيقها وهي وضع القارئ في قلب مشكلات عصره.

الترجمة جيدة.

طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٨

سعر النسخة داخل القطر ٢٢٥ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل ٤٥ ل.س